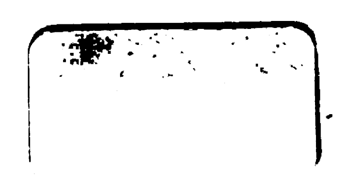


VORSCHULE

DER

AESTHETIK

VON

GUSTAV THEODOR FECHNER.

ERSTER THEIL.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.
1876.


ASTOR LIBRARY
APR
4
1893
NEW YORK

Vorwort.

Der Begriff einer Vorschule der Aesthetik ist ein ziemlich unbestimmter, wie sich aus dem Vergleich der, bisher unter diesem Titel erschienenen, Werke ergiebt, als von Jean Paul (1. Aufl. 1804, 2. Aufl. 1813 u. s. w.), von Ruge (2. Aufl. 1837), von Eckardt (1863—64), von Egger (1872). Ohne mich nun zu bemühen, diese Unbestimmtheit zu klären oder zu fixiren, benutze ich dieselbe hier nur, um dieser Schrift einen kurzen ansprechenden Titel in folgender Bedeutung zu geben.

Sie wird in zwei Theilen eine Reihe Aufsätze ästhetischen Inhalts ohne systematische Folge und in freierer Behandlung, als für ein System der Aesthetik geeignet wäre, bieten, welche aber doch geeignet sein dürften, in ein allgemeineres Interesse an dieser Lehre einzuführen. Also werden sie zwar sehr allgemeine Fragen, aber diese doch mit steter Anwendung auf speciale Verhältnisse, behandeln, auf solche auch zum Theil in besondern Abschnitten eingehen und überall die Absicht auf leichte Verständlichkeit festhalten.

In den zwei ersten, als Einleitung dienenden, Abschnitten erkläre ich mich über die Principien, die den gesammten Ausführungen dieser Schrift zu Grunde liegen. Um sie vorweg in wenig Worte zusammenzufassen, so verzichtet diese Schrift auf den Versuch, das objective Wesen des Schönen begrifflich festzustellen, und von hier aus das System der Aesthetik zu entwickeln,

sondern begnügt sich, den Begriff des Schönen als einen Hülfsbegriff im Sinne des Sprachgebrauches zur kurzen Bezeichnung dessen, was überwiegende Bedingungen unmittelbaren Gefallens vereinigt, zu verwenden, sucht den empirischen Bedingungen dieses Gefallens nachzugehen, legt hiemit das Hauptgewicht vielmehr auf die Gesetze des Gefallens als auf begriffliche Entwickelungen aus der Definition des Schönen heraus, und ersetzt (nach S. 16 u. 256) den Begriff des sog. objectiv Schönen durch den Begriff dessen, was mit Rücksicht auf seine Beziehung zum Guten unmittelbar gefallen soll.

Es wird sich freilich fragen, ob ich der Geneigtheit begegne, diesem Gange, der, entgegen dem sonst vorherrschenden Gange, vielmehr von Unten herauf als von Oben herab, und mehr ins Klare als ins Hohe führt, so stetig, als er hier eingeschlagen ist, zu folgen. Dass sich damit nicht Alles erreichen lässt, was man von einer Aesthetik wünschen kann, ist von mir zugestanden; wogegen ich durch das Folgende selbst zu beweisen suche, dass man damit Manches erreichen kann, was eine Aesthetik höhern Stils in ihrem entgegengesetzten Gange noch zu wünschen übrig lässt. Mag man also, wenn nichts weiter, im Folgenden eine Ergänzung zu einer solchen suchen, und bedenken, dass es noch kein Fehler einer Schrift ist, Manches vermissen zu lassen, was in andern Schriften zu finden.

Obwohl die folgenden Aufsätze bestimmt sind, ihrerseits einander zu ergänzen, greifen sie doch auch hier und da mit ihrem Inhalt in einander über. Diess, und dass sie zum Theil unabhängig von einander entstanden sind, hat einige Wiederholungen mitgeführt, die man doch nicht sehr lästig finden dürfte, und die ich nicht überall durch Verweisungen habe ersparen wollen, um den Zusammenhang der Darstellung nicht zu brechen.

Der vorliegende erste Theil dieser Schrift beschäftigt sich nach Ausweis des Inhalts mit allgemeineren begrifflichen und gesetzlichen Verhältnissen des ästhetischen Gebietes, darunter namentlich mit Ausführungen und Anwendungen zweier Principien, welche

im 6. und 9. Abschnitt besonders besprochen sind, so wie mit den allgemeinen Principien des Geschmacks; der zweite Theil wird auf allgemeinere Betrachtungen über Kunst, auf verschiedne Streitfragen bezüglich der Kunst, auf eine weitere Reihe ästhetischer Gesetze und einige speciale Gegenstände eingehen.

Manche, die nur Notiz von meinen Schriften andrer Richtung genommen, mag es befremden, dass ich nach einer, durch so viele Jahre andern Fächern zugewandten, Thätigkeit schliesslich noch angefangen, mich mit Aesthetik zu beschäftigen. Macht doch das Alter um so unreifer zu jeder neuen Beschäftigung, je reifer es selbst ist. Inzwischen ist es vielmehr das Ende als der Anfang einer Beschäftigung mit ästhetischen Dingen, woraus diese Schrift erwachsen ist, einer Beschäftigung, die nicht immer blos Nebenbeschäftigung war. Zum Belege davon, um so zu sagen mein ästhetisches Dienstbuch vorzuzeigen, registrire ich hier kurz das, was bisher von mir in diesem Gebiete in die Oeffentlichkeit getreten ist, ohne freilich in seiner Vereinzelung einen weiten Weg in dieselbe gefunden zu haben.

Im J. 1839 gab ich pseudonym (als Mises) ein, im Charakter der andern Misesschriftchen gehaltenes Schriftchen, »Ueber einige Bilder der zweiten Leipziger Kunstausstellung (Lpz. Voss)«, hauptsächlich in Widerstreit gegen eine falsche Richtung der Idealisirung, heraus, welches in der kürzlich (1875) erschienenen Sammlung der »Kleinen Schriften« von Mises mit aufgenommen ist. — Gegen die Uebertreibung des Principes des goldnen Schnittes habe ich einige experimentale Thatsachen in der Abhandlung »Ueber die Frage des goldnen Schnittes« in Weigels Archiv 1865. 100 geltend gemacht. — In allgemeinerer Weise ist die Idee einer experimentalen Aesthetik von mir in der, den Abhandlungen der sächs. Soc. d. Wiss. eingereihten, Schrift »Zur experimentalen Aesthetik« (Lpz. Hirzel 1871) vertreten, wozu eine Fortsetzung noch geliefert werden soll. In vorliegender Schrift ist im 14. Abschnitt eine Probe ihrer Ausführung gegeben. — »Ueber das ästhetische Associationsprincip« ist eine Abhandlung von mir in Lützow's Zeitschr. 1866

enthalten, die man in einiger Erweiterung im 9. Abschnitte dieser Schrift wiederfinden wird. — An den hauptsächlich zwar historischen, doch in das Aesthetische mit hineinspielenden, Streitfragen über die beiden Exemplare der schlechthin sogenannten Holbein'schen Madonna habe ich mich in der Abhandlung »Der Streit über die beiden Madonnen von Holbein« im Grenzb. 1870. II, in dem Schriftchen »Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna« (Lpz. Br. u. H. 1871), und einigen Abhandlungen in Weigel's Arch. (1866 bis 1869) betheiligt. — Ein öffentliches ästhetisches Experiment mit dem Vergleiche dieser Exemplare ist von mir bei Gelegenheit der Holbeinausstellung im J. 1871 angestellt, worüber in der kleinen Schrift »Bericht über das auf der Dresdener Holbein-Ausstellung ausgelegte Album« (Lpz. Br. u. H. 1872) berichtet ist. *) — Endlich habe ich in verschiedenen Jahren Vorträge im Leipziger Kunstverein über einzelne ästhetische Fragen und an der Universität über allgemeine Aesthetik gehalten.

---

*) In mehrfachen öffentlichen Beurtheilungen obigen Experiments ist, in geradem Widerspruch mit dessen erklärter Absicht, theils durch Unachtsamkeit der Beurtheiler, theils weil einer dem andern nachgeschrieben, das Experiment vielmehr auf die Aechtheitsfrage als auf die ästhetische Frage bezogen werden, wogegen ich hier gelegentlich nochmals Verwahrung einlege, da jene Beurtheilungen ganz geeignet sind, meine eigene Urtheilsfähigkeit in Frage zu stellen, und verbreiteter sein dürften als obiges, in der That wenig bekannt gewordenes, Schriftchen, welches den Sachverhalt des Experimentes darlegt.

Inhalt.

I. Die Aesthetik von Oben und von Unten.

Die doppelte Weise, wie sich die menschliche Erkenntniss zu begründen und zu entwickeln strebt, macht sich auch in der Aesthetik, der Lehre vom Gefallen und Missfallen oder nach Andern der Lehre vom Schönen, geltend. Man behandelt sie nach einem kurzen Ausdrucke von Oben herab, indem man von allgemeinsten Ideen und Begriffen ausgehend zum Einzelnen absteigt, von Unten herauf, indem man vom Einzelnen zum Allgemeinen aufsteigt. Dort ordnet man das ästhetische Erfahrungsgebiet einem, von obersten Gesichtspuncten aus construirten, ideellen Rahmen nur ein und unter; hier baut man die ganze Aesthetik auf Grund ästhetischer Thatsachen und Gesetze von Unten an auf. Dort handelt es sich in erster und zugleich höchster Instanz um die Ideen und Begriffe der Schönheit, der Kunst, des Stils, um ihre Stellung im System allgemeinster Begriffe, insbesondre ihre Beziehung zum Wahren und Guten; und gern steigt man damit bis zum Absoluten, zum Göttlichen, den göttlichen Ideen und der göttlichen Schöpferthätigkeit hinauf. Aus der reinen Höhe solcher Allgemeinheiten steigt man dann in das irdisch-empirische Gebiet des einzelnen, des zeitlich und örtlich Schönen herab, und misst alles Einzelne am Massstabe des Allgemeinen. Hier geht man von Erfahrungen über das, was gefällt und missfällt, aus, stützt hierauf alle Begriffe und Gesetze, die in der Aesthetik Platz zu greifen haben, sucht sie unter Mitrücksicht auf die allgemeinen Gesetze des Sollens, denen die des Gefallens immer untergeordnet bleiben müssen, mehr und mehr zu verallgemeinern und dadurch zu einem System möglichst allgemeinster Begriffe und Gesetze zu gelangen.

Beide Behandlungsweisen lassen sich auch wohl als philosophische und empirische unterscheiden. An sich stehen sie nicht in Widerspruch mit einander, insofern eine richtige und vollendete Erkenntniss der obersten Principién des Seins, der göttlichen und menschlichen Dinge, auch die Principien einer richtigen Betrachtung der ästhetischen Verhältnisse einschliessen muss, gegenseits eine richtige Verallgemeinerung der erfahrungsmässigen Thatsachen und Gesetze des ästhetischen Gebietes in diese Erkenntnisse hineintreten muss. Beide durchmessen dasselbe Gebiet nur in entgegengesetzter Richtung; und überall ergänzt sich die Möglichkeit der Bewegung in einer Richtung durch eine solche in entgegengesetzter Richtung. Es haben aber beide Wege ihre besondern Vortheile, Schwierigkeiten und Gefahren.

Der erste Weg stellt uns so zu sagen von vorn herein an das Ziel, dem man auf dem zweiten erst zustreben muss, gewährt von da aus den allgemeinsten Blick, die höchsten Gesichtspuncte; aber man gelangt auf ihm schwer zu einer klaren Orientirung über die Gründe des Gefallens und Missfallens im Einzelnen, um die es uns doch auch zu thun sein muss; es bleibt mehr oder weniger bei unbestimmt schwebenden, in ihrer Allgemeinheit das Einzelne nicht leicht scharf treffenden Begriffen. Dazu setzt dieser Weg, um richtig zu führen, einen richtigen Ausgang voraus, den man im Grunde nur in einem vollkommenen philosophischen und selbst theologischen Systeme finden kann, was wir beides noch nicht haben. Nur viele Versuche derselben haben wir, und so haben wir auch viele Versuche, die Aesthetik damit in Beziehung zu setzen, die alle noch viel zu wünschen übrig lassen, aber doch dem Bedürfniss allgemeinster und höchster Gesichtspuncte entgegenkommen, und, wenn sie dasselbe nicht vollständig befriedigen, doch beschäftigen und wach erhalten. Auch haben sich diese Nachtheile wie Vortheile in allen sehr zahlreichen Darstellungen der Aesthetik und Behandlungsweisen ästhetischer Fragen, welche in Abhängigkeit von Schelling, Hegel und selbst von Kant, die Richtung von Oben bisher eingeschlagen haben, mehr oder weniger fühlbar gemacht.

Der andre Weg hingegen, der Weg von Unten, gewährt oder verspricht wenigstens unmittelbar eine klare Orientirung nicht nur im Felde der Begriffe, welchen sich das Gebiet des Gefallens und Missfallens unterordnet, sondern auch über die Gründe des Gefallens

und Missfallens im Einzelnen und Nächsten; aber man gelangt auf ihm schwer zu allgemeinsten Gesichtspuncten und Ideen, bleibt leicht in Einzelnheiten, Einseitigkeiten, Gesichtspuncten von untergeordnetem Werth und untergeordneter Tragweite befangen, wie sich diess namentlich bei den Engländern (als wie Hutcheson, Hogarth, Burke, Hay u. A.) zeigt, welche vorzugsweise den Weg von Unten eingeschlagen haben.

Nach Vorstehendem werden überhaupt die Versuche, die seither mit Behandlung der Aesthetik im ersten Sinne gemacht sind, mehr den befriedigen können, welcher sein Hauptinteresse in der Unterordnung der Dinge unter allgemeinste Begriffe oder Ideen sucht, und in irgendwelcher Gestaltung derselben Befriedigung findet, ohne die Ansprüche an Klarheit und Sachlichkeit höher zu stellen, als ihnen nun eben genügt ist; indess ein Versuch, die Aesthetik im zweiten Wege zu behandeln, mehr den zu befriedigen im Stande ist, dem es vor Allem auf eine leichte und klare Orientirung im Nächstliegenden ankommt, und der seinerseits keine grössere Höhe und Allgemeinheit beansprucht, als bis zu der nun eben angestiegen ist. Im Allgemeinen kann man sagen, dass an eine Aesthetik von Oben sich von vorn herein höhere Ansprüche stellen, indess die Aesthetik von Unten die niedrigern, die an sie zu stellen, leichter befriedigt.

Soll nun überhaupt einmal eine Aesthetik von Oben zu Stande kommen, welche das recht leistet, was durch die bisherigen Versuche derselben vielmehr angestrebt als erreicht worden ist, so wird meines Erachtens zu den höchsten und letzten Principien, von denen auszugehen, selbst erst mittelst vorsichtigen langsamen Aufsteigens nicht nur durch das ästhetische Gebiet, sondern alle Einzelgebiete menschlicher Erkenntniss unter Mitrücksicht auf praktische Forderungen gelangt sein müssen. Von da wird sich dann allerdings wieder zu den einzelnen Erkenntnisszweigen und durch sie hindurch absteigen lassen, wobei nicht nur jeder Erkenntnisskreis von selbst in Abhängigkeit von höheren Gesichtspuncten treten wird, als die sind, zu welchen im blos aufsteigenden Wege durch ihn allein hätte gelangt werden können; sondern auch sein Inhalt durch den Zusammenhang mit andern Erkenntnisszweigen noch in andrer Weise wird motivirt und erläutert erscheinen, als auf dem aufsteigenden Wege ins Licht treten kann. Eine solche Aesthetik aus höherem Gesichtspuncte bleibt

aber eine Sache der Zukunft, und die bisherigen Versuche derselben sind vielmehr geeignet, die an sich gerechtfertigte Aufgabe derselben zu bezeichnen und präsent zu erhalten, als zu erfüllen.

Es wird also zwar in demselben Sinne eine philosophische Aesthetik höheren Stils über der empirischen geben können, wie es eine Naturphilosophie über der Physik und Physiologie geben kann, wenn schon noch nicht giebt. Aber wie die rechte Naturphilosophie, auf die zu hoffen, diese Lehren nicht wird ersetzen oder aus einem aprioristischen Grunde herausgebären können, vielmehr derselben zur Voraussetzung und Unterlage bedürfen wird, ohne sich selbst in ihre Specialitäten zu verlieren, so steht es mit dem Verhältniss der philosophischen Aesthetik höheren Stils zur empirischen. Nun aber fehlt es leider noch gar zu sehr an der empirischen Unterlage; und so scheinen mir alle unsre Systeme philosophischer Aesthetik Riesen mit thönernen Füssen.

Man sieht hieraus wohl, dass ich eine Aesthetik von Unten selbst zu den wesentlichsten Vorbedingungen der Aufstellung einer Aesthetik von Oben rechne; und da ich, bei der bisher unzulänglichen Erfüllung dieser wie andrer Vorbedingungen dazu, den Weg von Oben eben so wenig klar, sicher und erfolgreich einzuschlagen vermöchte, als ich ihn bisher eingeschlagen finde, so werde ich vielmehr durch strenge Einhaltung und Verfolgung des Weges von Unten ein Scherflein zu dieser Erfüllung beizutragen suchen, womit ich zum Voraus alle wesentlichen Vortheile desselben in Anspruch nehme, ohne den, in dessen Wesen liegenden, Nachtheilen entgehen zu können. Den blossen Gefahren desselben zu entgehen, darauf soll wenigstens das Streben gerichtet sein.

Wohl kann man fragen, ob sich nicht die Vorzüge und Vortheile beider Wege dadurch vereinigen lassen, dass man den Gang von Unten mit Ideen von Oben beleuchtet oder nach Principien von Oben richtet. Das klingt allerdings schön, und wirklich wird der Weg von Unten neuerdings mehrfach so begangen, oder der Weg von Oben selbst in diesem Sinne verstanden. Nun werden die allgemeinsten Formalprincipien des Denkens und Forschens der Aesthetik von Unten wie von Oben mit allen Gebieten der Forschung gemein bleiben; im Uebrigen aber möchte es auch hier mit der Aesthetik wie mit der Physik sein, die bisher noch durch jedes Licht, wodurch die Naturphilosophie sie zu klären

und zu führen versucht hat, verwirrt und geirrt worden ist. Wer Licht erst sucht, und der Weg von Unten ist ein Weg solchen Suchens, kann diesen Weg nicht mit schon fertigem Lichte beleuchten wollen.

Als wesentliche Aufgaben einer allgemeinen Aesthetik sind meines Erachtens überhaupt zu bezeichnen: Klarstellung der Begriffe, welchen sich die ästhetischen Thatsachen und Verhältnisse unterordnen, und Feststellung der Gesetze, welchen sie gehorchen, wovon die Kunstlehre die wichtigsten Anwendungen enthält. Die Behandlungsweisen der Aesthetik von Oben aber haben vorzugsweise nur die erste Aufgabe vor Augen gehabt, indem sie die Erklärung der ästhetischen Thatsachen aus Gesetzen durch eine solche aus Begriffen oder Ideen zu ersetzen statt zu ergänzen suchen.

In der That, sieht man die meisten unsrer Lehrbücher und allgemeinen Abhandlungen über Aesthetik an, — die meisten aber verfolgen den Weg von Oben, — so bilden Erörterungen und Streitigkeiten über die richtige Begriffsbestimmung der Schönheit, Erhabenheit, Hässlichkeit, des Angenehmen, Anmuthigen, Komischen, Tragischen, Lächerlichen, des Humors, des Stils, der Manier, der Kunst, der Kunstschönheit und Naturschönheit, Unterordnungen des Einzelnen unter diese Begriffe, Eintheilungen des gesammten ästhetischen Gebietes aus dem Gesichtspuncte derselben, den Hauptinhalt der Darstellung. Aber damit erschöpft man doch nicht die Aufgabe der Aesthetik. Denn bei Allem, was uns ästhetisch angeht, wird die Frage nicht blos die sein: welchem Begriffe ordnet es sich unter, an welchen Platz stellt es sich im System unserer Begriffe — man hat das allerdings zu fragen, es gehört zur klaren Orientirung in unserm Erkenntnissgebiete; — aber die am meisten interessirende und wichtigste Frage wird doch immer die bleiben: warum gefällt oder missfällt es, und wiefern hat es Recht zu gefallen oder zu missfallen; und hierauf lässt sich nur mit Gesetzen des Gefallens und Missfallens unter Zuziehung der Gesetze des Sollens antworten, wie sich auf die Frage: warum bewegt sich ein Körper so und so und wozu haben wir ihn zu bewegen, nicht mit dem Begriff und einer Eintheilung der verschiedenen Bewegungsweisen, sondern nur mit Gesetzen der Bewegung und Betrachtung der Zwecke, worauf sie zu richten, antworten lässt. Und so lange sich die begrifflichen Er-

klärungen der Aesthetik nicht mit einer Erklärung durch Gesetze erfüllt haben, bleiben sie ein hohler Rahmen.

Auch in der Weise der Begriffsbestimmungen selbst aber unterscheidet sich der Weg von Oben von dem hier einzuschlagenden Wege von Unten. In letzterem Wege kommt die begriffliche Bestimmung blos darauf zurück, den Sprachgebrauch festzustellen, und, wo er schwankt, sich über Wahl und Weite desselben zu erklären, so dass man wisse, um was es sich bei der sachlichen Untersuchung handelt, ohne aber in der Begriffsbestimmung das Resultat solcher Untersuchung vorwegzunehmen oder in Wesensbestimmungen vorweg einzugehen, womit es leicht ist, Klarheit und Allgemeinverständlichkeit zu erzielen; indess der Weg von Oben die Wesensfrage gleich aus dem Begriffe und im Begriffe zu beantworten sucht, hiemit aber die Schwierigkeit einer klaren Feststellung der obersten Begriffe auf alle abgeleiteten Begriffe überträgt.

Unter den Deutschen hat die Bearbeitung der Aesthetik im Wege von Oben in Abhängigkeit von Kant, Schelling, Hegel weit das Uebergewicht über die Bearbeitung von Unten erhalten und bis jetzt noch behalten. Mit den Einflüssen jener Philosophen aber fangen neuerdings mehr und mehr solche von Herbart, Schopenhauer, Hartmann an sich zu mischen; andrerseits aber doch auch die Aesthetik, sei es noch unter philosophischem Einflusse oder in mehr selbstständiger Richtung und Entwickelung auf den Weg von Unten mit einzulenken (Hartsen, Kirchmann, Köstlin, Lotze, Oersted, Zimmermann); und ist diess schon theils nicht in so reiner Durchführung, als ich bei voriger Charakteristik im Auge hatte, theils nur in beschränkter Ausführung geschehen, so kann man doch nicht mehr sagen, dass dieser Weg bei uns überhaupt verlassen sei. Dazu kommen dann noch schätzbare empirische Untersuchungen der Neuzeit in ästhetischen Specialgebieten als von Brücke, Helmholtz, Oettingen u. a.*); endlich kunstkritische Betrachtungen in Fülle, die sich mehr oder weniger nach einer oder der andern Seite neigen, auf was Alles jedoch ausführlicher ein-

*) Zeising, obwohl in der Hauptsache der Richtung von Oben huldigend, kann dabei insofern nicht vergessen werden, als er die philosophische Begründung des goldnen Schnitts durch eine empirische zu ergänzen und zu unterstützen gesucht hat.

zugeben hier nicht die Absicht, und nach historischen Hauptbeziehungen auf die Geschichtsdarstellungen der Aesthetik von Lotze und von Zimmermann zu verweisen ist.

II. Vorbegriffe.

Mit schwierigen philosophischen und theologischen Vorbegriffen, worin die Aesthetik von Oben ihre Begründung sucht, haben wir erklärtermassen weder anzufangen noch wird uns die Folge darauf führen; was wir aber von Erklärungen in unserm Sinne für die Folge brauchen, wird auch die Folge bringen. Inzwischen giebt es manche Begriffe oder Worte zur Bezeichnung von Begriffen, ohne deren Gebrauch man in Besprechung ästhetischer Verhältnisse überhaupt keinen Schritt thun und den Begriff der Aesthetik selbst nicht klar stellen kann, worüber es doch gut sein wird, einige Erklärungen vorauszuschicken, da die Gebrauchsweise dieser Begriffe weder im Leben noch in der Wissenschaft ganz fest steht. Nun gilt es jedenfalls anzugeben, wie wir unserseits sie brauchen wollen. Der enge Zusammenhang aber, in welchem die ästhetischen Grundbegriffe mit den praktischen und darunter ethischen stehen, wird von selbst darauf führen, mit Erklärungen über die ersten solche über die letzten zu verbinden, und bis zu gewissen Gränzen auf die Beziehung der Ethik zur Aesthetik selbst einzugehen.

1) Gefallen und Missfallen, Lust und Unlust.

Wir sagen überhaupt, dass uns etwas gefällt oder missfällt, je nachdem es, unserer Betrachtung oder Vorstellung dargeboten, derselben einen lustvollen oder unlustvollen Charakter ertheilt. Die Lust, die wir unmittelbar am Wohlgeschmack einer Speise empfinden, das Lustgefühl der Kraft und Gesundheit ist noch nicht das Gefallen daran, wohl aber die Lust der Vorstellung, dass wir etwas Angenehmes schmecken, geschmeckt haben oder schmecken werden, wie der Vorstellung, dass wir gesund und

bei guten Kräften sind. In diesen Fällen ist es die Lust der gegenständlichen Vorstellung von innern Zuständen, welche den Begriff des Gefallens bestimmt; — und jedenfalls gestattet der Sprachgebrauch, den Begriff des Gefallens auch hierauf anzuwenden — in andern Fällen kann die gegenständliche Vorstellung, woran die Lust des Gefallens hängt, unmittelbar durch äussere Wirklichkeit selbst erweckt werden, so bei dem Gefallen an einem Gemälde, einer Musik.

Hienach hängt der Begriff des Gefallens und Missfallens wesentlich vom Lust- und Unlustbegriffe ab, und die Untersuchung der Bedingungen des Gefallens und Missfallens fällt theils unmittelbar mit solchen der Lust und Unlust zusammen, theils führt sie auf solche zurück.

Herbart (Lehrb. z. Einl. in d. Philos. § 82, ges. W. I. 122) überhebt sich einer Erklärung der Begriffe des Gefallens und Missfallens dadurch, dass er ihnen eine ursprüngliche Evidenz beimisst, was mir nicht triftig scheint, sofern jene Begriffe noch eine Rückführung auf andre Begriffe gestatten, denen erst eine solche Evidenz beizulegen ist. Dabei schliesst er innere Zustände von dem Gebiete dessen, worauf der Begriff des Gefallens anwendbar ist, aus, indem er sich u. a. in dieser Hinsicht äussert: »Der Sprachgebrauch wird verwirrt, wenn jemand sagt: der Geruch der Hyacinthe gefällt mir besser als der Geruch der Lilie. Denn bei dem Ausdrucke es gefällt wird etwas das da gefällt, als etwas bestimmt vor Augen zu Stellendes vorausgesetzt. Niemand aber kann den Geruch einer Blume, der eine Empfindung in ihm ist, Andern mittheilen noch darauf als auf ein Object der Betrachtung hinweisen.« — Hiermit aber scheint mir der Sprachgebrauch statt geklärt vielmehr nur motiv- und wirkungslos eingeschränkt zu werden. Unstreitig liegt in dem Lustcharakter, welcher der Betrachtung eines innern Zustandes wie eines äusseren Objectes beiwohnen kann, etwas Gemeinsames, was eine gemeinsame Bezeichnung fordert, und da der Sprachgebrauch den Ausdruck Gefallen dafür eingeführt hat, liegt kein Grund vor, ihn auf die eine Seite zu beschränken. Auch wird Herbart nicht hindern können, dass man nach wie vor nicht nur Gefallen am Geruche einer Blume, Geschmacke einer Speise, sondern auch am Ergehen in irgend welcher lustvollen Vorstellung finde.

Lust und Unlust selbst, rein und abstract von allen Nebenbestimmungen gefasst, sind einfache, nicht weiter analysirbare Bestimmungen unsrer Seele, die aber nicht so abstract in Wirklichkeit vorkommen, wie sie nach dem uns zukommenden Vermögen der Abstraction gefasst werden können, sondern nur als Mitbestimmungen oder Resultanten, wenn man will Funktionen, andrer Seelenbestimmungen, denen sie einen Charakter ertheilen

und wodurch sie einen Charakter empfangen. Je nach Art ihrer Mitbestimmungen oder ursächlichen Momente unterscheidet man dann verschiedene Arten der Lust und Unlust. Die Lust am Wohlgeschmack einer Speise ist insofern eine andre, als an einem angenehmen Geruch, die Lust bei Betrachtung eines schönen Gemäldes eine andre, als bei Anhören einer schönen Musik, die Lust des Gefühles sich geliebt zu wissen, eine andre, als sich geehrt zu wissen, die Lust an irgend einer activen Beschäftigung eine andre als an irgend einem receptiven Eindrucke. An sich bleibt Lust Lust, wie Gold Gold bleibt; sie kann aber wie das Gold in verschiedenste Verbindungen eingehen und aus verschiedensten Verbindungen begrifflich ausgeschieden werden.

In der That, wäre es nicht so — hier und da aber hat man bestritten, dass es ein überall mit sich identisches Wesen der Lust gebe, — woher das Bedürfniss einer gemeinsamen Bezeichnung dafür in allen jenen Fällen, wenn nichts Identisches dabei zu bezeichnen wäre. Ja halte man nur die vorigen und beliebige andre Fälle des Vorkommens der Lust den eben so oft vorkommenden Fällen der Unlust gegenüber, so wird man bei allen Unterschieden, die auf jeder Seite für sich bestehen, doch empfinden, dass jede Seite der andern gegenüber etwas Gemeinsames behält, was wir nun eben als Lust und Unlust daraus abstrahiren und einander gegenüberstellen können.

Mit der Einfachheit und Reinheit, in welcher man den Lustbegriff fasst, hängt die Weite seiner Verwendbarkeit zusammen. Es ist mit ihm in dieser Hinsicht wie mit einem reinen Destillate. Alles, was das Destillat von vorn herein mitnimmt, beschränkt seine Verwendbarkeit, obschon es nur in seinen Verwendungen geniessbar und brauchbar wird. Also destillire man auch so zu sagen den Lustbegriff zum Behufe seiner allgemeinsten Verwendbarkeit von vorn herein rein ab aus Allem, worein er eingeht, fasse ihn allgemein und rein, los von jeder specialen, jeder Nebenbeziehung nach Ursache, Folgen, Art, Höhe, Stärke, Güte. Unterscheidungen, Besonderungen desselben werden sich von selbst finden nach Massgabe, als auf seine Mitbestimmungen und Beziehungen eingegangen wird, hiemit auf concrete Arten oder Fälle der Lust oder Unlust die Rede kommt.

Was Lust und Unlust in reiner Fassung an sich selbst sind, lässt sich überhaupt durch keine Beschreibung, sondern nur durch

innere Aufzeigung derselben klar machen. Fühle sie, so weisst du es; mehr lässt sich zu ihrer letzten Klarstellung nicht sagen; das hängt an ihrer einfachen Natur. Hingegen lässt sich viel von den Ursachen, Folgen, Beziehungen derselben sagen und wohl auch Erklärungen derselben danach geben, die doch ihre letzte Klarheit immer nur durch inneres Aufzeigen dessen, was wir unmittelbar als Lust und Unlust aus allen concreten Vorkommnissen derselben identisch herausfühlen, erhalten. Dass aber ein solch' Aufzeigen derselben in etwas innerlich Klarem oder in vorigem Wege leicht klar zu Machenden möglich ist, giebt auch allen Begriffen, die sich von ihnen abhängig machen lassen, einen klaren Kern.

Wir nennen Lust und Unlust und hiemit das Gefallen und Missfallen, worein sie eingehen, um so h ö h e r geartet oder legen ihnen einen um so h ö h e r n C h a r a k t e r bei, in einem je höheren geistigen Gebiete sie Platz greifen, oder an je höhere Verknüpfungen, Beziehungen, Verhältnisse sie sich knüpfen; am niedrigsten die, die sich an einfache sinnliche Eindrücke knüpft. So ist die Lust und hiemit das Gefallen an einem harmonischen Accorde höher geartet als an einem einfachen reinen Tone, an einem musikalischen Satze höher als an einem einfachen Accorde, an der einheitlichen Zusammenstimmung eines ganzen Musikstückes höher als an einem einfachen Satze.

Im gemeinen Leben verwechselt man leicht Höhe mit Stärke der Lust, ist geneigt, Lust blos in niederm Sinne mit der Nebenbestimmung einer gewissen Stärke oder Lebhaftigkeit zu fassen, und blos concrete Arten der Lust, wie sie sich im Leben nun eben darbieten, vor Augen zu haben. Doch ist höhere Lust im obigen Sinne nicht immer die stärkere oder grössere; denn es kann jemand grössere Lust an einem einfachen sinnlichen Genusse als an einer richtigen Erkenntniss haben; es ist aber auch die Freude an einer richtigen Erkenntniss so gut Lust als die Lust am sinnlichsten Genusse, und das schwächste Gefühl der Befriedigung oder des Behagens noch so gut unter den Lustbegriff zu bringen als das stärkste, will man anders einen gemeinsamen Begriff für das Gemeinsame in all' dem haben, den man doch braucht. Und wenn im gemeinen Leben das Bedürfniss über concrete Fassungen der Lust und Unlust hinauszugehen, nicht gross ist, so kann man sich doch demselben selbst hier nicht ganz entziehen; um so

weniger hat sich ihm die Wissenschaft entziehen können, wonach der Lustbegriff in der Psychologie unbedenklich in jener vollen Weite und Allgemeinheit gebraucht wird, welche an seiner Abstrahirbarkeit in reinster Fassung hängt, und welcher sich mit der niedersten Lust auch die höchstgeartete unterordnet, weil es solcher Fassung zur Stellung allgemeinster Gesichtspuncte bedarf, bis wohin das Bedürfniss des gemeinen Lebens nicht reicht.

Manche haben, um den beschränkenden Nebenbedeutungen zu entgehen, welche der gemeine Gebrauch des Wortes Lust leicht mitführt, für den allgemeineren Gebrauch andre Worte, als wie Wohl, Wohlgefühl, Glück, Glückseligkeit vorgeschlagen oder vorgezogen. Das ändert in der Sache nichts; nur fügen sich diese Worte der sprachlichen Verwendung nicht gleich gut als Lust, und können ohne ausdrückliche Erklärung eben so wenig oder im Grunde viel weniger zur Bezeichnung des allgemeinst verwendbaren Begriffes dienen. Diess hindert nicht, sie da, wo sich's sprachlich schickt, dafür oder in Abhängigkeit davon zu gebrauchen, wie oft genug von uns geschehen wird, da sie jedenfalls in Abhängigkeit vom Lustbegriffe stehen.

Dass man vorzugsweise geneigt ist, Lust in niedrem Sinne zu verwenden, macht sich z. B. in Worten wie lustig, Lustbarkeit, Lüsternheit, Lüste, Wollust geltend. In dieser Neigung liegt allerdings ein nicht zu verkennender und nicht zu unterschätzender Uebelstand für den Gebrauch des Wortes Lust in jenem weitesten Sinne, der mit der niedersten die Lust von höchstem Charakter unter sich fasst, da sich ihm leicht unwillkührlich die engere und niedere Bedeutung unterschiebt. Böte nur die Sprache in ihrem Vorrath ein genügendes Ersatzmittel dafür dar. Nun aber widerstrebt der Ausdruck Lust doch nicht geradezu jener weitesten Fassung, und kann man selbst im gewöhnlichen Leben wohl noch von einer Lust an göttlichen Dingen, einer Lust an Erforschung der Wahrheit, am Wohlthun u. s. w. sprechen; aber wie sollte man von einem Wohlgefühl oder einer Glückseligkeit daran sprechen. Diese sprachliche Unbequemlichkeit beim Gebrauche irgendwelcher Ersatzmittel für den Ausdruck Lust und der in der Psychologie schon acceptirte Gebrauch desselben in grösster Weite lässt mich auch in der Aesthetik denselben im Ganzen vor andern Ausdrücken vorziehen, ohne doch damit deren Gebrauch überall auszuschliessen.

Insofern nach Vorigem aus allen noch so verschiedenen Arten der Lust wie Unlust etwas Identisches als Lust oder Unlust abstrahirbar ist, lässt sich voraussetzen, dass auch in allen verschiedenartigen Ursachen der Lust wie Unlust etwas Identisches als letzter allgemeiner wesentlicher Grund der Lust wie Unlust ent-

halten ist; aber sei es, dass wir es auf physischer, psychischer oder psychophysischer Seite suchen, ist es bis jetzt noch nicht gefunden, oder wenigstens kein klarer Ausdruck dafür gefunden, obwohl man verschiedene dafür versucht hat (als wie Harmonie, innere Wesensförderung), die doch mehr das Gesuchte als das Gefundene bezeichnen. Herbart sucht tiefer zu gehen; ich muss es aber seiner Schule überlassen, der ich nicht angehöre, sich damit zu befriedigen. Von einer psychophysischen Hypothese, die ich selbst aufgestellt*) und für sehr möglich halte, halte ich doch hier nicht nöthig zu sprechen, da es sich hier nicht um Psychophysik handeln wird. Natürlich kann der letzte Grund der Lust, welches er auch sei, nur in uns gesucht werden, und was von Aussen solche in uns wecken soll, kann es nur insofern, als es diesen innern Grund ins Spiel setzt.

Kennten wir aber auch diesen allgemeinsten letzten inneren Grund, so wäre damit doch nicht erspart, den besonderen inneren und äusseren Ursachen der Lust und Unlust nachzugehen, Gesetze ihrer Entstehung unter besondern Verhältnissen aufzusuchen; wie man von der Wärme zwar weiss, dass sie überall auf raschen Schwingungen der Körpertheilchen beruht, aber mit dieser Kenntniss noch kein Schwefelhölzchen anzünden und keine Dampfmaschine heizen kann.

Beides, Lust und Unlust, fasst man unter dem Namen Gefühle zusammen. Insofern jedoch dieser Name sonst auf mancherlei Seelenzustände oder Seelenbestimmungen angewandt wird, welche nicht auf klare Vorstellungen oder Begriffe zu bringen, ohne Rücksicht ob Lust oder Unlust dabei ins Spiel kommt, kann man Lust und Unlust zur bestimmteren Unterscheidung ästhetische Gefühle nennen.

2) Aesthetische, praktische und theoretische Kategorieen. Schön, Gut, Wahr. Werth. Interesse.

Allgemein gesprochen strebt der Mensch nach Glück, sei es, dass man Lust oder Lustbedingungen unter Glück versteht; zieht daher auch allgemein gesprochen die Lust der Unlust, die grössere der kleineren Lust, die kleinere Unlust der grösseren Unlust vor,

---

*) In den »Ideen zur Schöpfungsgeschichte«.

und überträgt diess auf die Bedingungen der Lust und Unlust; indem er mehr oder weniger mit der Gegenwart auch die Folgen bedenkt. Bei dem grossen Interesse, welches hiernach der Lust- und Unlustertrag der Dinge und Verhältnisse für ihn hat, findet er aber auch Anlass, Begriffe und Ausdrücke in Bezug darauf zu bilden.

Nun giebt es manche Begriffe und mithin Ausdrücke, welche auf die Dinge und Verhältnisse nach Massgabe bezogen werden, als sie einen gegenwärtigen oder unmittelbaren Lust- oder Unlustertrag gewähren, so nach der Lustseite angenehm, anmuthig, ansprechend, lieblich, reizend, niedlich, hübsch, schön u. s. w., denen eben so viele nach der Unlustseite entsprechen. Beide fassen wir als ästhetische Kategorieen zusammen und unterscheiden sie als positive und negative. Andere giebt es, welche sich auf den Lust- und Unlustertrag der Dinge und Verhältnisse mit Rücksicht auf den Zusammenhang und die Folgen derselben beziehen, sofern diese ihrerseits einen lustvollen oder unlustvollen Charakter tragen können, die Rücksicht auf den gegenwärtigen Ertrag dabei nicht ausgeschlossen, so nach der Lustseite: vortheilhaft, nützlich, zweckmässig, gedeihlich, heilsam, segensreich, werthvoll, gut u. s. w., denen als positiven wiederum nicht minder viele negative nach der Unlustseite entsprechen. Beide fassen wir als praktische Kategorieen zusammen, sofern sie vorzugsweise für die Richtung unsers Handelns von Belang sind.

Von vorn herein, ohne schon die vorigen Bestimmungen über die beiderlei Hauptkategorieen vor Augen zu haben, könnte man etwas Räthselhaftes in ihrem Verhältnisse finden. Gewiss erscheinen nach vorgreiflicher Ansicht die positiven ästhetischen Kategorieen verwandter mit den positiven als mit den negativen praktischen, entsprechend bei Vertauschung von positiv und negativ. Man wird angenehm und schön vielmehr mit nützlich und gut, als mit schädlich und schlimm auf dieselbe Seite legen wollen, und doch kann etwas Angenehmes sehr schlimm, etwas Unangenehmes sehr gut sein. Wie reimt sich das? Sehr einfach, wenn man auf die obigen Bestimmungen zurückgeht. Der gegenwärtige Lustertrag kann ja von einem grösseren Unlustertrag, der gegenwärtige Unlustertrag von einem grössern Lustertrag in Folgen überboten werden. Die gemeinsame Beziehung der beiderlei Kategorieen zu

Lust und Unlust verräth sich zwar schon von vorn herein dadurch, dass beide einen entsprechendern Gegensatz des Positiven und Negativen darbieten, als der Lust und Unlust selbst zukommt; sie klärt sich aber vollends durch obige Bestimmungen. Also haben wir wohl Grund, dieser Begriffsbestimmung aus allgemeinstem Gesichtspuncte zu vertrauen.

Unstreitig lassen sich die praktischen Kategorieen, statt durch Beziehung auf Lust und Unlust, auch durch Beziehung auf unsre bewussten Antriebe und Gegenantriebe, oder, was auch vorkommt, doch auf dasselbe herauskommt, durch Bezug auf einen, über die Tragweite des gewöhnlichen Sprachgebrauches ausgedehnten, Begriff der Liebe erklären, als Angestrebtes und Anstrebenswerthes, Liebe weckendes und Liebe verdienendes fassen. Nach der psychologischen Grundbeziehung zwischen Lust und Unlust einerseits, bewussten Antrieben und Gegenantrieben andrerseits, worüber unter 4) noch einige Worte, treten aber beide Erklärungen sachlich in einander hinein, und werden immer eine Uebersetzung in einander gestatten, wonach man untriftigerweise durch die eine die andre ausgeschlossen hält. Unsrerseits in der grundlegenden Erklärung die Beziehung der praktischen Kategorieen auf Lust und Unlust vor der Beziehung auf Streben und Gegenstreben zu bevorzugen, lag aber ein doppelter Grund vor. Einmal galt es, die Beziehung dieser Kategorieen zu den ästhetischen Kategorieen unmittelbar klar herauszustellen, was nur durch einen gemeinsamen Mittelbegriff geschehen konnte, also nur durch Lust und Unlust, sofern diese schon den Kern der ästhetischen Kategorieen bildeten. Zweitens aber scheint mir, dass das allgemeine Sprach- und Begriffsbewusstsein in der That die praktischen Kategorieen in directerer Beziehung zu Lust und Unlust, als zu Streben und Gegenstreben fasst. Denn man findet etwas nicht vortheilhaft, gut, sofern man danach strebt oder streben soll, sondern man strebt danach oder soll danach streben, weil man es vortheilhaft, gut findet; damit das aber nicht auf einen identischen Satz hinauslaufe, muss man vortheilhaft, gut durch einen andern Begriff als Streben bestimmt denken; und es ist nur Sache einer klaren Analyse, den Lustbegriff in unserm Sinne darin zu erkennen. Wenn ich daher mit Obigem zugegeben habe, dass sich die praktischen Kategorieen eben sowohl nach ihrer Beziehung zu Streben und Gegenstreben als zu Lust und Unlust erklären lassen, so gilt diess doch nur, so lange als man diese Kategorieen für sich betrachtet; nicht aber kann ich zugeben, dass ein Begriffssystem, was man mit Hülfe der ersten Erklärungsweise construirt, dem allgemeinen Verständniss gleich leicht zugänglich und gleich frei von versteckten oder offenen Cirkelerklärungen herzustellen ist, als das, was auf der letzteren Erklärungsweise fusst.

Unter den ästhetischen Kategorieen tritt der Begriff schön, unter den praktischen der Begriff gut je nach weiterer oder engerer Fassung entweder als der allgemeinste, d. i. die andern mit unter sich fassende, oder als der oberste, d. i. in einer be-

vorzugten Bedeutung vor den andern verstandene, auf, jedenfalls als der Hauptbegriff. Wir haben es hier wesentlich nur mit dem ersten zu thun, ohne doch die Beziehung des zweiten dazu ganz beiseite lassen zu können.

Den Begriff des Schönen als Hauptbegriff der Aesthetik zu fassen, entspricht der allgemeinen Uebereinstimmung; von Manchen wird sogar diese Lehre schlechthin als Lehre vom Schönen erklärt. Das Schöne selbst aber wird verschiedentlich nach seinem Ursprunge (aus Gott, Phantasie, Begeisterung), seinem Wesen (sinnliche Erscheinung der Idee, Vollkommenheit der sinnlichen Erscheinung, Einheit in Mannichfaltigkeit u. s. w. u. s. w.) oder seiner Leistung (in Wohlgefallen, Lust) erklärt. Unserseits sind wir nicht nur durch das Princip, begrifflich überall von Erläuterung des Sprachgebrauches auszugehen, an den Ausgang von letzter Erklärungsweise gebunden, sondern auch durch die Consequenz unserer allgemeinen Bestimmungen über die ästhetischen Kategorieen, die doch ihrerseits nur in allgemeinerer Weise auf solche Erläuterung zurückkommen.

Hiernach heisst schön im weitesten Sinne, der zugleich der gemeinste ist, Alles, woran sich die Eigenschaft findet, unmittelbar, nicht erst durch Ueberlegung oder durch seine Folgen, Gefallen zu erwecken, insbesondre, falls es diese Eigenschaft nicht in zu geringem Grade und falls es sie verhältnissmässig rein besitzt, indess wir bei geringerem oder nur verhältnissmässigem Grade Ausdrücke wie angenehm (oft mit sinnlicher Nebenbedeutung), ansprechend, hübsch vorziehen, und diese oder jene Schattirungen des Gefallenden durch diese oder jene andre Ausdrücke, wie anmuthig, niedlich, erhaben, prächtig u. s. w. bezeichnen. In jenem weitesten Sinne kann etwas so gut schön schmecken als schön aussehen, giebt es so gut schöne Seelen als schöne Körper, schöne Ideen als schöne Statuen. Der Sprachgebrauch duldet in der That nicht nur das Alles, sondern es ist auch gut, dass er es duldet, denn wir hätten sonst für das Alles keine gemeinsame Bezeichnung, die wir doch brauchen. Im engeren Sinne der Aesthetik und Kunstbetrachtung aber heisst schön etwas nur, wiefern es geeignet ist, höhere als blos sinnliche Lust doch unmittelbar aus Sinnlichem schöpfen zu lassen, was sei es durch Auffassung innerer Beziehungen des Sinnlichen oder durch Vorstellungsassociation an das Sinnliche möglich ist, worauf näher

einzugehen sich Anlass genug bieten wird. Auch in diesem engeren Sinne aber wird der Ausdruck schön um so lieber von einem Gegenstande gebraucht, je voller und reiner sein Lusteindruck ist, und werden Schattirungen desselben durch besondre ästhetische Kategorieen gedeckt, in deren Erörterung die Lehrbücher der Aesthetik eine ihrer Hauptaufgaben zu suchen pflegen. Wenn aber Manche den Ausdruck schön im engeren Sinne blos auf Kunstwerke (als Schöpfungen des Geistes) angewandt wissen wollen, so ist diess eine willkührliche Beschränkung, welche der allgemeine gebildete Sprachgebrauch nicht theilt, und wogegen die Schönheit eines lebendigen Menschen wie einer Landschaft sich füglich wehren darf. Das hindert nicht, Unterschiede zwischen Naturschönem und Kunstschönem anzuerkennen; aber dazu hat man eben beide Worte, um beides zu unterscheiden. Gewiss ist nur, dass der Begriff der Schönheit im engeren Sinne sich öfter durch das Kunstschöne als Naturschöne erfüllt findet, was näher zu betrachten andershin gehört.

Jedoch man hat noch von einem Begriff des Schönen in einem engsten Sinne zu sprechen. Mit den vorigen Bestimmungen kommen wir nicht über die Subjectivität des Schönen heraus; der Eine kann danach noch schön finden, was der Andere von dessen Gebiete ausschliesst. Nun aber soll nicht Alles gefallen, was gefällt, es gibt nicht blos Gesetze, nach denen sich Gefallen und Missfallen thatsächlich richten, von denen künftig zu reden sein wird, sondern auch Foderungsgesetze des Gefallens und Missfallens, darauf bezügliche Regeln des guten Geschmackes, und davon abhängige Regeln der Erziehung des Geschmackes, die mit erstern Gesetzen nicht in Widerspruch stehen, vielmehr solche nur in rechter Richtung zu verwerthen haben. Zur Begriffsbestimmung des Schönen in einem engsten Sinne, des wahrhaft Schönen, des ächten Schönen, was nicht blos aus höherm Gesichtspuncte gefällt, sondern auch Recht hat zu gefallen, hat man auch den Werth der Lust, die in das Gefallen mit eingeht, zuzuziehen, wonach der Begriff des ächten Schönen einer wesentlichen Mitbestimmung durch den Begriff des Guten unterliegt, wovon der des Werthes in später zu betrachtender Weise abhängt. Kurz wird man sagen können: im Begriffe des Schönen im engsten Sinne kreuzen sich die Allgemeinbegriffe des Schönen und Guten, indess sie sonst über einander hinausgreifen.

Immer bleibt dem Begriff des Schönen auch in dieser engsten Fassung anders als dem Begriff des Guten an sich wesentlich, unmittelbar Gefallen und hiermit Lust wecken zu können; aber nicht jedes Gefallen, jede Lust ist mit Rücksicht auf die Folgen und Zusammenhänge gleichwerthig, hiermit gleich gut. Diess wird in dem späteren Abschnitte über den Geschmack eingehender besprochen.

Hiernach hindert nichts, das wahre Schöne, was also werth ist Gefallen zu wecken, in höchster Instanz aus Gott abzuleiten, von dem ja zuletzt Alles abzuleiten sein wird und in dem sich schliesslich Alles abzuschliessen und zu gipfeln hat, dasselbe mit werthvollsten höchsten Ideen in Beziehung zu setzen, als Ausdruck derselben im Irdischen, Sinnlichen zu erklären; nur können wir nach unserm Gange von Unten nicht mit solchen Erklärungen anfangen, und müssen uns doch des Wortes schön der Kürze halber vom Anfange herein bedienen, um damit auf eine Leistung hinzuweisen, auf die jeder auch ausserhalb der Aesthetik und Kunstlehre gewohnt ist, sich dadurch gewiesen zu finden.

Ein einfaches Merkmal, was die Dinge schön im weitsten oder engsten Sinne macht, giebt es überhaupt nicht, hingegen viele Versuche, das Wesen oder den Kern der Schönheit aus diesem oder jenem Gesichtspuncte durch eine einfache Phrase treffend zu bezeichnen. Die Systeme der Aesthetik von Oben pflegen von einem solchen Versuche auszugehen, überbieten, bestreiten sich darin und kommen damit nicht zu Ende. Die Aesthetik von Unten hat dafür nach dem, was früher über ihren Charakter gesagt ist, von vorn herein nur Erklärungen zur Erläuterung des Sprachgebrauches, um sich über die Gesetze klar aussprechen zu können, nach denen etwas gefällt und gefallen soll, und die Anspruch machen, bei jedweder Begriffsbestimmung des Schönen überhaupt richtig zu bleiben.

Gewiss ist, dass, in welcher Weite immer der lebendige Sprach- und Begriffsgebrauch den Begriff der Schönheit fassen mag, er nicht auf Ursprung und wesentliche Beschaffenheit, sondern Leistung des Schönen in Lust Bezug nimmt; und es ist erläuternd, den Begriff der Schönheit in dieser Beziehung mit dem der Heilsamkeit zusammenzustellen. Auch dieser hat sich nur in Beziehung auf eine gewisse Leistung der Mittel gebildet und ist klar und sachgemäss nur in Beziehung auf diese festzustellen,

welche darin besteht, den Menschen gesund zu machen. Wollte man den Begriff der Heilsamkeit der Mittel in Bezug auf eine gewisse allgemeine Eigenschaft oder Herkunft der Mittel stellen, und die Heilkunde hievon abhängig machen, so wäre diess eben so untriftig, als wenn man den Begriff der Schönheit entsprechend festzustellen und die Aesthetik hiervon abhängig zu machen sucht. Nach Feststellung des Begriffes der Heilsamkeit in Bezug auf die von den Mitteln zu vollziehende Leistung ist vielmehr die Frage, wodurch die Dinge heilsam werden, nur noch eine Frage der Gesetze der Heilsamkeit, welche es unmöglich ist, gleich im Begriffe zu beantworten; und so ist nach Feststellung des Begriffes der Schönheit in Bezug auf die vom Schönen zu vollziehende Leistung die Frage, wodurch die Dinge schön werden, nur noch eine Frage der Gesetze der Schönheit oder des Gefallens, welche es eben so unmöglich ist, gleich im Begriffe zulänglich zu beantworten; da eben so wenig eine allgemeine Eigenschaft, welche die Dinge lustgebend macht, als eine solche, welche sie heilsam macht, bekannt ist; und erst dann, wenn es gelungen sein sollte, den Grund dieser Leistung des Schönen eben so klar und einfach als die Leistung selbst zu bezeichnen, würde sich eine fundamentale Erklärung des Schönen darauf gründen lassen.

Dennoch haben, in Verkennung der Unmöglichkeit hievon, die seither an die Spitze der Aesthetik gestellten Erklärungen des Schönen vorzugsweise sich an die Bezugnahme auf Ursprung oder Wesen gehalten; und sind eben damit für eine erfolgreiche Entwickelung der Aesthetik unbefriedigend geblieben. Nicht, dass nicht alle Aesthetiker die Leistung des Schönen für den, der es als Schönes zu erkennen vermag, in höherer Lust zugestanden oder selbst gefordert hätten, vielmehr, dass alle, bei übrigens statt findender Abweichung, hierin übereinstimmen, beweist selbst, dass diese Leistung wesentlich für den Begriff des Schönen ist, nur dass man gemeint hat, daran in der Begriffsbestimmung des Schönen nicht genug zu haben und sie durch eine solche zu ersetzen gesucht hat, welche statt der Aussage der Leistung gleich die Bedingung oder das Princip derselben einschliesst, die Leistung in Lust aber als eine für die Begriffsbestimmung gar nicht wesentliche nur beiläufig oder secundär berücksichtigt hat. Alle solche Erklärungen aber schaden, indem sie das nicht geben, was sich zur Klärung des allgemeinen Sprach- und Begriffsge-

brauches so wie als Angriffspunct und Einleitung der sachlichen Untersuchung wirklich geben lässt, dafür aber scheinbar das geben, was durch keine allgemeine Erklärung in einem einfachen Satze zu geben ist, hiemit vom richtigen Wege seiner Erforschung ablenken.

Nun giebt es freilich auch Aesthetiker, wie Kant, Bouterweck, Fries u. a., welche in der Bestimmung des Schönen von der Leistung desselben in Lust oder der Eigenschaft desselben zu gefallen, ausgehen, aber anstatt von da den Weg zur Untersuchung der Gesetze des Gefallens und Missfallens zu nehmen. bei Formalbestimmungen über das Wesen des Gefallens am Schönen stehen bleiben, oder in die Wege, den Ursprung oder Grund der Eigenschaft des Gefallens gleich in der Begriffsbestimmung zulänglich feststellen zu wollen, zurückschlagen.

Doch wenden wir uns vom Hauptbegriffe der ästhetischen zu dem der praktischen Kategorieen, um seiner Unterschieds- wie Verwandtschaftsbeziehungen dazu deutlich zu gewahren.

Der Begriff des Guten wird wie der des Schönen nach Ursprung, Wesen oder Leistung erklärt. Und wiederum sind wir unserseits an die Beziehung zur Leistung gebunden, nicht minder, um uns dem geläufigsten Begriffsgebrauche anzuschliessen, als zur Festhaltung der Beziehung zum Schönen, wie sie im allgemeinen Verhältniss der ästhetischen und praktischen Kategorieen begründet liegt. Hienach heisst uns gut im weitesten Sinne, der zugleich der gemeinste ist, Alles, insofern es mit Rücksicht auf einen in Betracht gezogenen oder unbestimmt gelassenen Kreis der Zusammenhänge und Folgen voraussetzliche Bedingung von mehr Lust als Unlust, oder ein Mittel, mehr Unlust zu verhüten, zu tilgen als zu schaffen ist, wonach man eben sowohl von gutem Wetter, einer guten Ernte, als von einem guten Menschen, einer guten Staatseinrichtung sprechen kann; — hingegen gut im engern Sinne der Ethik und Religion, sofern der so gefasste Begriff auf Gesinnung, Handlung, Dichten und Trachten vernünftiger Wesen, in höchster Instanz des göttlichen Wesens, bezogen wird; wonach ein Mensch nur gut zu nennen ist, insofern er aus einer Gesinnung heraus und im Sinne von Regeln handelt, wodurch voraussetzlich vielmehr das Glück als Unglück, hiemit vielmehr Lust als Unlust in der Welt gefördert wird, auch Gott nur gut heisst, insofern man voraussetzt, dass er Veranstaltungen zum

Heile der Menschheit, d. i. ihrer Glückseligkeit aus höchsten und letzten Gesichtspuncten getroffen habe, ja selbst das Unheil in diesem Sinne wende.*)

Vortheilhaft, nützlich, zweckmässig und andere praktische Kategorieen ordnen sich dem weitesten Begriffe des Guten mit der Bestimmung unter, nur mit Rücksicht auf einen mehr oder weniger bestimmten und beschränkten Kreis von Zusammenhängen und Folgen, und vielmehr in Bezug auf äussere Dinge und Verhältnisse, als auf solche angewandt zu werden, welche in den Kreis des Guten im engern Sinne, des ethisch oder sittlich Guten fallen, wogegen für besondre Bestimmtheiten des letzteren die ethischen Kategorieen, als wie ehrlich, rechtlich, treu, gewissenhaft, wohlthätig, grossmüthig, edel u. s. w., kurz alle Tugendbezeichnungen gelten.

Wenn das sittlich und göttlich Gute unter eine gemeinsame Kategorie mit so vielem andern Guten gebracht, hiermit dieser ganzen Gemeinsamkeit nur untergeordnet erscheint, so benimmt diese begriffliche Unterordnung seiner sachlichen Höhe nichts; da eine höchste Stufe sachlich immer die höchste bleibt, trotz dem, dass sie begrifflich mit niedern Stufen unter einen gemeinsamen Begriff tritt; ja ohne das könnte sie den Rang eines höchsten gar nicht einnehmen.

Will man das ethisch Gute als das erklären, was in der Gesinnung und dem Willen des Menschen dem göttlichen Willen gemäss ist, so widerspricht diese Erklärung der obigen sachlich nicht, kann aber nur in der Religion am Platze sein. Immer wird man danach noch zu fragen haben: was ist denn im Sinne des göttlichen Willens? und selbst wenn man diese Frage durch die 10 Gebote und das Wort der Bibel: »liebe Gott über Alles und deinen Näch-

*) Freilich geräth man mit der Weise, wie theologischerseits versucht wird, die Allmacht und Güte Gottes, beide zugleich, mit dem Dasein des Uebels in der Welt zu vereinbaren, in unlösliche Antinomieen. Meinerseits glaube ich, dass das Uebel in der Welt weder durch den Willen noch durch Zulassung Gottes, sondern durch eine metaphysische Nothwendigkeit der Existenz besteht, dass aber eben so nothwendig und in Zusammenhang damit eine Tendenz in der Welt besteht, dasselbe immer mehr zu heben, zu bessern, zu versöhnen, und dass über aller einzelnen menschlichen bewussten Tendenz in dieser Richtung die allgemeinere höhere ins Unendliche reichende göttliche besteht, worin nun eben die Güte Gottes beruht; was weiter auszuführen und näher zu begründen doch hier nicht der Ort ist, da sich's hier nicht handelt, die Sache der Güte nachzuweisen, sondern ihren Begriff dem der Schönheit gegenüber zu erläutern. Giebt es einen Gott und eine Güte Gottes, so wird sie jedenfalls nur wie oben zu verstehen sein, soll sie überhaupt verstanden werden.

sten wie dich selbst«, von Oben herab im Wesentlichen beantwortet hält, nach einem verknüpfenden Gesichtspuncte dieser Gebote und klaren Auslegung letzten Wortes fragen können, wozu das Princip des Guten noch andersher bestimmt sein muss.

Güte einer Sache begründet nicht nothwendig Schönheit derselben, kann aber insofern dazu beitragen, als sich der Lustertrag der Zusammenhänge und Folgen, worauf die Güte der Sache beruht, durch geläufig gewordene Vorstellungsassociation auf den unmittelbaren Eindruck der Sache überträgt, ein Quell der Wohlgefälligkeit, der später (unter IX) ausführlich besprochen wird. Umgekehrt bedarf es zwar nicht der Schönheit zur Güte, doch kann Schönheit, wenn sie vorhanden ist, helfen, Güte zu begründen, sofern der unmittelbare Lustertrag doch mit zum gesammten Lustertrage gehört, auf den der Begriff des Guten geht, nur diesen nicht allein bestimmt und gegen einen überwiegenden Unlustertrag der Folgen nicht durchschlägt. Dazu wirkt eine schöne Form des Guten als Reiz, dasselbe anzustreben. Auch das Hässlichste aber kann gut gefunden werden, wie eine schlecht schmeckende und schlecht aussehende Medicin unter Voraussetzung, dass der unmittelbare Unlustertrag derselben durch Beseitigung grösserer Unlustfolgen überwogen werde.

Insofern nach Vorigem sowohl Schön als Gut in sehr verschiedener Weite gebraucht werden können, wird für uns die Regel des Gebrauches die sein, dass wir sie nach Massgabe weiter oder enger fassen, als der Kreis der Betrachtung sich erweitert oder verengert, also sie so lange im weitsten Sinne fassen, als nicht beschränkende Bestimmungen von selbst sich geltend machen oder ausdrücklich geltend gemacht werden.

Dass aber die weitesten Begriffsbestimmungen von Schön und Gut, wie sie oben aufgestellt worden, wirklich nichts Andres als die Explication des weitestgreifenden lebendigen Sprach- und Begriffsgebrauches sind, mag noch durch folgende Bemerkungen erläutert und bekräftigt werden.

Der gemeine Mann gebraucht von allen ästhetischen Kategorieen überhaupt *nur* den Begriff schön, indem er in seinem wenig entwickelten Begriffssystem kein Bedürfniss fühlt, sich auf feinere Unterscheidungen des unmittelbar Gefallenden einzulassen; also vertritt ihm *schön* in seiner weitsten Fassung alle übrigen ästhetischen Kategorieen. In der That hört man ihn nie sagen: das ist

angenehm, wohlgefällig, anmuthig, zierlich, niedlich; er sagt überall nur: das ist schön.

Aber auch die Gebildeteren, denen feinere Unterscheidungen geläufig sind, bedienen sich in so vielen Fällen, wo es sich nicht ausdrücklich um Geltendmachung solcher Unterscheidungen handelt, gern des Ausdrucks schön in grösster Weite, sagen demnach unbedenklich: das schmeckt schön, riecht schön, sprechen von einem schönen Tone, schönen Wetter, einer schönen Idee, einem schönen Beweise, was alles nicht zu der, von der Aesthetik höheren Stils eingehaltenen, engern Begriffsfassung der Schönheit passt, nach welcher weder das blos sinnlich Wohlgefällige, noch das ganz ins innere geistige Gebiet Fallende unter den Begriff schön subsumirt wird.

Ganz entsprechend aber als mit Schön verhält es sich in diesen Beziehungen mit Gut. Die Ausdrücke nützlich, vortheilhaft, zweckmässig, werthvoll, heilsam werden vom gemeinen Manne nicht gehört, er hat für alle praktischen Kategorieen nur denselben Ausdruck gut wie für alle ästhetischen den Ausdruck schön; und etwa Segen für eine grosse Fülle des Guten; die allgemeinste Bedeutung ist beidesfalls zugleich die gemeinste. Der gebildete Sprach- und Begriffsgebrauch hat eben so die Unterscheidung der praktischen wie ästhetischen Kategorieen, kann sich aber auch oft eben so wenig der weitesten Fassung des Begriffes Gut entziehen als des Begriffes Schön, weil eine allgemeine Bezeichnung des Lustgebenden unter Mitrücksicht auf Zusammenhänge und Folgen oft eben so nöthig, als die Unterscheidung der Unterbegriffe und Nuancen dabei ohne Interesse ist.

Entsprechendes als vom Verhältniss der Hauptkategorieen Schön und Gut zu den untergeordneten Kategorieen, lässt sich vom Verhältniss beider Hauptkategorieen zu einander sagen. Sie werden im täglichen Leben ganz im oben bezeichneten Sinne unterschieden.

So sagt man im täglichen Verkehr zu einem Andern: »es ist schön, dass du kommst«, wenn man der unmittelbaren Lust, die das Kommen des Andern erweckt, einen Ausdruck geben will; »es ist gut, dass du kommst«, wenn man an Folgen seines Kommens im Sinne der Lust oder zur Verhütung der Unlust denkt. — Man spricht von schönem Wetter oder gutem Wetter, je nachdem man den unmittelbar erfreulichen Eindruck desselben oder die erfreu-

lichen Folgen, die es verspricht, bezeichnen will. — Von demselben Gemälde sagt der Eine vielleicht, es ist ein schönes, der Andre, es ist ein gutes Gemälde. Sie wollen der Sache nach wohl dasselbe ausdrücken, aber der Eine fasst das Gemälde hiebei, wie es wirklich durch seine Gegenwart Lust bringt, der Andre fasst es auf als solche Eigenschaften besitzend, dass es unter den erforderlichen Umständen Lust bringen kann, ohne in seinem Ausdrucke etwas von der gegenwärtigen Lustwirkung des Gemäldes anzudeuten. — Man nennt ein Haus schön gebaut, wenn es in solchen Verhältnissen gebaut, so verziert ist, dass es unmittelbar Lust durch seinen Anblick gewährt. Doch könnte ein solches Haus so gebaut sein, dass es über kurz oder lang über unsern Köpfen zusammenstürzte oder beim Gebrauche Unbequemlichkeiten nach sich zöge, die grösser wären als die Lust, die uns sein Anblick jetzt gewährt. Dann würden wir es doch nicht gut gebaut heissen können; auch schön aber würden wir es nicht finden, wenn sich seine schlechte Bauweise im unmittelbaren Eindruck so geltend machte, um die Unlust der Folgen associationsweise darauf zu übertragen. — Ich hörte jemand sagen: »wenn man den Weinstock ringelt, so werden die Trauben früher reif und grösser.« »Das ist freilich recht schön,« erwiederte ein Andrer: »aber ich halte es doch nicht für gut; er wird von dieser unnatürlichen Behandlung leiden und man im Ganzen mehr dabei verlieren als gewinnen.« Mit dem Ausdrucke schön bezog er sich hiebei auf den unmittelbaren Lustgewinn, mit dem Ausdruck gut auf den gesammten Gewinn mit Einschluss der Folgen. — Wenn eine Sache, die uns längere Zeit Schwierigkeiten gemacht hat, endlich in rechter Weise zu Stande gekommen, oder ein Uebel, was uns längere Zeit geplagt hat, endlich gehoben ist, wird man trotz des unmittelbaren Gefallens, was man hieran hat, doch nicht sagen: »nun ist's schön«, sondern »nun ist's gut«; sofern uns der Zusammenhang des Erfolges mit dem Ablauf der gehobenen und für die Folge beseitigten Schwierigkeiten oder Uebelstände noch lebhafter vor Augen tritt, als der jetzige erfreuliche Erfolg selbst.

Da bei der Güte die unmittelbaren Lustwirkungen, wo solche vorhanden sind, immer auch mit in Betracht kommen, so werden sie natürlich allein in Betracht kommen, wo sie allein vorhanden sind, oder wo kein bestimmter Anlass ist, ausser ihnen vielmehr an Folgen im Sinne der Lust oder Unlust zu denken. Und so

braucht man in solchen Fällen gut und schön gleichbedeutend, sagt demnach eben so oft: das schmeckt gut, riecht gut, als, das schmeckt schön, riecht schön; das nimmt sich gut aus, als das nimmt sich schön aus.

Anderseits kann man gemäss schon oben gemachter Bemerkung eine Einrichtung oder Handlung, die man mit Rücksicht auf ihre voraussetzlichen Folgen gut nennt, auch schön finden, insofern man sie sich im Zusammenhange mit ihren Folgen so vorführt, dass die Vorstellung davon einen unmittelbaren Lusteindruck macht. Man muss nur, um begriffliche Klarheit zu behalten, immer ins Auge fassen, aus welchem Gesichtspuncte man ein- und dasselbe bald schön, bald gut nennt, und wird die angegebene Unterscheidung beider Begriffe dann immer bestätigt finden.

Mit dem Begriffe der Güte steht in engster Beziehung der Begriff des Werthes. Kurz kann man unter Werth den Massstab der Güte verstehen. Als solcher ist er zugleich ein Massstab des Lustertrages, den wir an die Dinge, Handlungen, Verhältnisse anlegen*), mit Rücksicht, dass verhütete oder gehobene Unlust gleich gilt mit erzeugter Lust. Mit andern Worten: wir messen den Dingen und Verhältnissen einen Werth bei, nach Massgabe als sie zum menschlichen Glücke beitragen oder Unglück verhüten, tilgen.

Dass wir den Lustertrag nicht mathematisch abschätzen können**), ändert nichts im Begriff des Werthes; wir können den Werth der Dinge eben auch nicht mathematisch abschätzen, beide Schätzungsmängel, will man sie dafür halten, geben sich nicht nur parallel, sondern laufen auf dasselbe hinaus. Doch können wir theils nach verständiger Erwägung, theils nach einem aus den gesammten Erfahrungen und Belehrungen resultirenden Gefühle, welches im Allgemeinen viel bestimmender und oft viel sicherer als jene ist, die Schätzung eines Mehr oder Weniger des

*) Beim Tauschwerthe oder Preise kommt die Schwierigkeit der Beschaffung als Factor in Mitrechnung.

**) Ein eigentlich mathematisches (unstreitig nur psychophysisch mögliches) Mass der Intensität der Lust und Unlust dürfte sich erst im Zusammenhange mit einer Erkenntniss der allgemeinen Grundursache von Lust und Unlust finden lassen. Bis dahin kann es sich nur um Schätzung von Mehr oder Weniger handeln.

Werthes in gewissen Gränzen der Sicherheit wohl bewirken, und müssen uns daran genügen lassen, insofern wir die Sicherheit nicht weiter zu treiben vermögen. Täglich, stündlich aber übt sich der Mensch, Alles, was ihm begegnet, auf seinen verhältnissmässigen Beitrag zur Vermehrung, Erhaltung oder Verminderung des menschlichen Glückes, kurz auf seinen Lust- und Unlustertrag anzusehen. Ohne dass er es weiss, rechnen sich in seinem Gefühle Lust- und Unlustresultate für ein Ganzes von Erfolgen heraus, so dass er zu Werthbestimmungen der Dinge kommt, er weiss selbst nicht wie, und oft ohne dass der Verstand etwas dazu gethan zu haben scheint; obschon derselbe weder überall müssig dabei ist noch sein soll. Inzwischen reichen die Mittel, die dem Einzelnen für Gewinnung richtiger Werthbestimmungen zu Gebote stehn, nicht weit, und so fusst er in der Hauptsache auf Werthbestimmungen, die sich durch die Erfahrungen und Ueberlegungen einer Gesammtheit im Laufe der Geschichte festgestellt haben; wozu er doch selbst etwas beitragen kann, um sie fester zu stellen oder abzuändern.

Ob man den Werthbegriff auf die Bedingungen der Lust oder auf die Lust selbst beziehen will, ist sachlich gleichgültig, wenn man die Bedingungen doch nur nach Massgabe ihres Lustertrages schätzt. Der Werth oder Unwerth einer Lust aber, wonach sie verdient angestrebt zu werden oder nicht, ist gemäss dem allgemeinen Princip der Güte nicht blos nach ihrer eigenen Grösse zu bemessen, sondern auch nach der Grösse der Lust oder Unlust, als deren Quell sie angesehen werden kann. Wir sagen insofern, dass eine Lust Quell von Lust oder Unlust sei, als ihr Dasein an Bedingungen hängt, oder mit solchen zusammenhängt, welche Lust oder Unlust zur Folge haben, wie z. B. die Lust am Wohlthun mit Antrieben zusammenhängt, welche geeignet sind, die Lust in der Welt zu mehren, die Lust an der Grausamkeit mit Antrieben, welche geeignet sind, sie zu mindern; die Lust an einem mässigen Genusse mit einer solchen Erhaltung des Menschen, welche ihn fähig macht, auch künftig Lust zu geniessen und zu schaffen, die Lust an einem unmässigen Genusse mit einer solchen Störung der Gesundheit, dass dadurch um so grössere Unlust herbeigeführt wird. Als schlecht, mithin von negativem Werthe, ist hiernach überhaupt eine Lust zu erklären, insofern die Voraussetzung besteht, dass sie nach den Bedingungen, an

denen sie haftet, nach dem Zusammenhange, in den sie eintritt, grössere Unlust in Folgen erzeugt oder grössere Lust am Zustandekommen hindert, als sie selbst beträgt, welche Folgen aber, falls wirklich Werth im allgemeinsten Sinne verstanden werden soll, nicht blos auf den eigenen Lustzustand der betreffenden Menschen, sondern den gesammten Lustzustand der Menschheit zu beziehen sind. Hienach kann Unlust sogar einen höheren Werth als Lust erhalten, wenn sie sich durch grössere Lustfolgen zu überbieten oder grössere Unlustfolgen zu hindern vermag. Und mag, wie zugestanden, eine genaue Schätzung hievon nicht möglich sein, so ist doch die Schätzung des Werthes principiell auf diesen Gesichtspunct zu stellen, weil jede andre Schätzung mit mindestens gleich unmöglicher Genauigkeit grösserer Unklarheit unterliegen wird.

Die Lust des Bösen und die Lust am Bösen haben hienach überhaupt bei gleicher Grösse nicht gleichen Werth als die des Guten und als die Lust am Guten, sofern jene Lust nach der Natur des Bösen und Guten selbst mit überwiegenden Unlustfolgen, diese mit überwiegenden Lustfolgen zusammenhängt. Der glückliche Zustand des Bösen erhält ihn in seinen bösen Neigungen und stärkt sein böses Vermögen und erhält und stärkt damit einen Quell allgemeiner Unlust. Hiegegen gewinnt die Strafe des Bösen, göttliche und menschliche, obwohl direct Unlust bereitend, Werth nicht nach dem leeren Princip einer Retaliation oder dogmatischen Princip einer Sühne, wobei eine Frage nach dem Warum noch immer rückwärts bleibt, sondern sofern sie den Bösen bessert, abhält, abschreckt, kurz dem Uebel als Quell der Unlust steuert; und je mehr sie von diesen Bedingungen vereinigt, desto grösseren Werth wird sie haben. *)

Auch höhere Lust (Lust von höherem Charakter) hat nur insofern grösseren Werth als niedere, als sie zugleich Quell von mehr Lust ist. Die Lust des Kindes an seinem unschuldigen Spiele, die Lust des fleissigen Arbeiters an seinem einfachen Male aber, obwohl niedriger, ist doch werthvoller, als die Lust an einer schlechten Intrike oder einem unsittlichen Romane.

---

*) Ich meine, erst wenn man den Werth der Strafe aus obigem Gesichtspuncte wird fassen lernen, wird man über die noch jetzt herrschenden Einseitigkeiten in der Auffassung ihres Princips hinauskommen.

Im Allgemeinen folgt die Weite des Werthbegriffes der verschiedenen Weite, in der sich der Begriff des Guten fassen lässt, und umgekehrt; wonach der Werth oft nur nach einem beschränkten Kreise von Zusammenhängen und Folgen, wie man ihn gerade vor Augen hat, einschliesslich des unmittelbaren Lustertrages bemessen wird. Fasst man aber Lust und Unlust nicht blos in niederem gemeinen Sinne, schätzt man die Lust- und Unlustbedingungen nicht blos nach ihrem voraussetzlichen Ertrage in einzelner egoistischer momentaner Lust und Unlust, sondern nach dem vorauszusetzenden Ertrag im Ganzen für das Ganze, so wird man hiedurch den wahren und vollen Werth dieser Bedingungen aus höchstem allgemeinsten Gesichtspuncte haben. Eine absolute Schätzung des wahren Werthes der Dinge und Verhältnisse ist freilich ein Ideal; doch lässt sich einfach sagen, dass Tugend wahrhaft werthvoller als Laster ist, und überhaupt lassen sich relative Urtheile in dieser Hinsicht leichter fällen als absolute.

Dem Angenehmen und dem Schönen engern Sinnes können wir unter Umständen grösseren Werth beilegen, als dem, was nur nach seinen Folgen nützlich ist, einmal, weil die unmittelbare Lustwirkung des Angenehmen und Schönen die gesammte Lustwirkung des Nützlichen, die seinem Begriffe nach nur mit beschränkter Tragweite in Betracht kommt, überbieten kann, zweitens weil der Begriff des Schönen im engsten Sinne, des ächten Schönen, eine Mitrücksicht auf die Lust in Folgen als Nebenbestimmung mit einschliesst. Das ächte Schöne kann durch Anregungen, die es in gutem Sinne gewährt, mehr nützen, als was blos nützlich ist oder heisst. Hiegegen dünkt den Menschen das Gute im engern und höhern Sinne, das moralisch- und göttlich Gute unter Allem das zu sein, was den höchsten Werth verleiht und hat, weil darin die allgemeinsten und festesten Bedingungen der Erhaltung eines gedeihlichen Zustandes der Menschheit überhaupt liegen. Ohne verstandesmässige Ueberlegung fühlen die Menschen in der Gesinnung und Handlungsweise des moralischen Menschen die Sicherstellung in dieser Beziehung, so weit sie vom menschlichen Willen und Thun abhängt, heraus, und so im Unmoralischen das Gegentheil.

* Wir sehen z. B. jemand, der witzig, geistreich, gewandt im Betragen, gescheut, schön ist; wer möchte nicht wie dieser Mensch sein, wer beneidet ihn nicht um alle die Lust, die er mühelos um sich ausstreut und einstreicht.

Aber nun heisst es: er ist ein schlechter Mensch, liederlich, hart gegen die Seinigen, unredlich; und er ist verloren in unsrer Meinung und Achtung; selbst indem er uns unterhält, bewirthet, beschleicht uns ein unheimliches Gefühl. Wir fühlen wohl, dass alle Lust, die sein Witz, sein Geist, sein gewandtes Betragen ihm und Andern unmittelbar einträgt, nicht so viel wiegen, als die Unlust, die seine Liederlichkeit durch ihre Folgen ihm selbst bringen wird, als die traurigen Stunden, die er seiner Frau und seinen Hausgenossen macht, als das Unglück, das er durch seine Unredlichkeit über Andre bringt. Alle jene Lust erscheint uns nur noch wie der weisse Schaum über einem dunkeln Pfuhl von Unlust. Wir sagen uns das freilich nicht im Einzelnen: aber unser durch unzählige Erfahrungen und Belehrungen erzogenes Gefühl hat die Macht, Alles was der Verstand einzeln sagen könnte, in eine Resultante zu vereinigen.

Stellen wir nun jenem gegenüber den trocknen, gesetzten, ja pedantischen, Mann von unscheinbarem Aeussern, der Niemand gut zu unterhalten weiss, der aber seine Pflicht thut, sein Amt in Ordnung verwaltet, nach Kräften das Gemeinwesen und nützliche Anstalten födert, mit seiner Frau in Frieden lebt und seine Kinder gut erzieht, der zwar nicht durch geistige Mittel, die ihm nicht zu Gebote stehen, aber durch materielle so viel er kann zu Andrer Vergnügen beiträgt, so möchten wir freilich nicht gern auch so trocken und pedantisch sein, wie er; aber bei der Werthsvergleichung desselben mit dem Vorigen werden wir keinen Augenblick anstehen, ihn über den Vorigen zu setzen, wir werden ihn, wie wir uns ausdrücken, höher *achten* als jenen; achten aber ist ja nichts, als den Werth schätzen; — indem wir wohl fühlen, wie viel mehr Lust doch im Ganzen aus seiner Handlungsweise fliesst, als aus der des Vorigen.

Doch schätzen wir Eigenschaften an einem Menschen nicht *blos*, sofern sie sich unter den Begriff des Moralischen bringen lassen; vielmehr Alles, was von einem Menschen ausgehend eine Fülle von Lust höheren Charakters in die Welt bringt, wird von der Welt hoch gehalten; nur weiss das richtige Gefühl das höhere noch über das hohe zu stellen. Wie hoch wird doch Göthe geschätzt, ungeachtet er moralisch nicht grösser war, als so viele unbedeutende Geister. Wie hoch steht eine Sängerin im Werthe, wenn sie schön ist und schön singt, auch wenn man von der Moral derselben nichts weiss. Und selbst, wenn man weiss, dass sie etwas leichtsinnig ist, verzeiht man ihr Manches um ihrer Schönheit und ihres schönen Gesanges willen, und möchte doch lieber dieses leichtsinnige, nur nicht schlechte, Wesen sein, als eine sog. moralische dumme Gans. Warum? weil jene ein lebendiger Springquell von Lust, und diese eine dürre Lache ist. Der Massstab der Lust greift durch Alles durch. Aber wenn dieselbe Sängerin, die uns durch ihren Gesang und ihre Anmuth hinreisst, zugleich züchtig und nobel in ihrem Wesen erscheint, wie unsäglich höher stellen wir sie dann doch zugleich als die leichtsinnige, die sich wegwirft, und als die dumme Gans Wir fühlen, dass die Welt hiebei im Ganzen unendlich mehr an Lust gewinnt als durch einzelne Liederlichkeiten der einen, und den guten dummen Willen der andern.

Das Gewissen, welches den Menschen seiner eigenen Güte versichert,

gibt ihm ein Gefühl der Sicherheit über Alles hinaus, was auch zunächst aus seinen Handlungen hervorgehen mag, und ist das werthvollste Gefühl zugleich nach seiner unmittelbaren Beschaffenheit, wie nach seinen Folgen. Im Gefühle weder der eigenen Schönheit noch der Schönheit von etwas Anderm liegt etwas Aehnliches. Was wir jetzt davon haben, haben wir; das Uebrige bleibt dahingestellt; es sei denn, dass ein Charakter der Güte sich zugleich mit auspräge.

Sollten Manche sich gegen den eudämonistischen Grundzug, der durch das ganze vorige Begriffssystem durchgeht, und nothwendig mit einem ethischen System von entsprechendem Charakter zusammenhängt, sträuben, so mögen sie überlegen, ob sie nicht mit ihrem andern Begriffssystem nur auf minder klarem Wege sachlich zu denselben ethischen Folgerungen kommen, und ihre Abneigung gegen die Einführung des Lustbegriffes in die praktischen und hiemit ethischen Kategorieen nicht blos an einer zu niedern und überhaupt beschränkten Fassung dieses Begriffes hängt, die man trotz entgegenstehender Foderung immer geneigt bleibt, aus dem gemeinen Leben in die Wissenschaft zu übertragen, wonach er dann freilich ethisch unzulässigen Folgerungen Raum giebt. Jedenfalls führt das vorige Begriffssystem solche nicht in der Aesthetik mit; und da es sich folgends wesentlich um diese, nicht um Ethik handeln wird, so kann ich Umgang davon nehmen, dasselbe System auch für Ethik eingehend zu rechtfertigen; doch wird man einige Erörterungen in dieser Richtung noch am Schlusse dieses Abschnittes (unter 4) finden. Ganz bei Seite zu lassen war jedenfalls die Besprechung der praktischen Kategorieen deshalb hier nicht, weil sie, wenn schon nicht den obersten Gesichtspunct für die Aesthetik stellend, doch in der vorhin kurz berührten und künftig (unter IX) näher auszuführenden Weise sich in ästhetische Kategorieen umsetzen und dadurch in die Aesthetik eingreifend werden können, auch der Begriff des Guten in die engste Fassung des Schönen unmittelbar mitbestimmend eingeht.

Lotze, dessen Ansichten den eudämonistischen Grundzug mit den unsern theilen*), giebt doch den dabei einschlagenden Begriffen Lust, Schön, Gut, Werth, eine ganz andere Stellung zu einander, als hier geschehen, macht namentlich das Schöne erst vom sittlich Guten abhängig, statt beide

*) Entscheidende Aussprüche in dieser Hinsicht s. u. a. in Mikrokosm. II. 304.

in gemeinsamer Abhängigkeit vom Lustbegriffe zu betrachten, wie wir gethan, indem er für schön dasjenige erklärt*), in dessen Erscheinung sich der Rhythmus (das Gefüge des Ablaufs) und die Verhältnissformen spiegeln, worin das sittlich Gute sich in uns und über uns hinaus in der göttlichen Welt-Ordnung und Führung ausprägt und bewegt. In dem Lustertrage der äussern Dinge und Verhältnisse, wodurch deren wohlgefälliger Eindruck bedingt wird, sieht er so zu sagen nur den Stempel einer »eigenen Vortrefflichkeit« derselben, welche darin ruht, dass sie von jenem Rhythmus, jenen Verhältnissformen etwas an sich haben, in uns wiederspiegeln, ohne dass sie deshalb den eigentlichen Gehalt des sittlich Guten in sich zu tragen brauchen.**) Nur diesem, dem sittlich Guten selbst aber misst er einen fundamentalen, allem Andern blos einen davon abgeleiteten, Werth bei. Den Begriff dieses Guten, als des schlechthin Werthvollen, an den wir uns hiemit schliesslich gewiesen finden, knüpft er an den Lustbegriff in höchster Potenz (den der Seligkeit) durch folgende Erklärung (Mikrok. III. 608)***): »Gut an sich ist die genossene Seligkeit; die Güter, die wir so nennen, sind Mittel zu diesem Gut, aber nicht selbst das Gut, ehe sie in ihren Genuss verwandelt sind; gut aber ist nur die lebendige Liebe, welche die Seligkeit Andrer will.« Auf die Ausführung hievon lässt sich hier nicht eingehen.

Diess giebt nun jedenfalls ein ganz anderes Begriffssystem als das unsre, ohne dass deshalb ein sachlicher Widerspruch zwischen beiden besteht. Ich glaube aber doch, dass das unsre mehr im Sinne der geläufigen Gebrauchsweise der Begriffe ist als das von Lotze, welches überhaupt mehr im Sinne einer Ethik und Aesthetik von Oben als von Unten ist, indess Lotze anderweit sich mit Erfolg in letzter Richtung bewegt.

Es giebt einen Begriff von häufiger Verwendung für die Folge, der sich von einer Seite mehr nach der ästhetischen, von andrer mehr nach der praktischen Seite hinbiegt. Vieles, was wir weder hübsch noch schön nennen möchten, können wir doch interessant finden. Unstreitig wird man geneigt sein, diese Kategorie vielmehr zu den positiven als negativen zu rechnen; doch kann uns selbst etwas Hässliches interessiren; wie stimmt das? — Die Antwort ist die: dass wir etwas interessant finden, will nichts Anderes sagen, als dass es uns aus diesem oder jenem Gesichtspuncte gefällt uns damit zu beschäftigen, ohne dass es uns desshalb wie das Hübsche oder Schöne im Ganzen zu gefallen braucht. Vielmehr kann es nach Umständen nur diese oder jene gefallende Eigenschaft sein, an die sich das Interesse knüpft; und

*) Abh. üb. d. Begr. d. Sch. 15 oder Gesch. 97.

**) Gesch. 100. 232. 234. 265. 286. 293. 487.

***) Giebt es, wie wohl vorauszusetzen, noch eine andre bestimmte Erklärung hierüber bei Lotze, so ist doch solche meinem Suchen entgangen.

selbst der Reiz der Neuheit kann eine Sache interessant machen, so lange sie uns neu ist, so die hässliche Pastrana. Aber auch der Nutzen oder Schaden, den eine Sache aus irgend einem Gesichtspuncte leistet oder verspricht, kann unser Interesse auf sich ziehen; und in Redensarten wie: dass jemand sein Interesse im Auge hat, fällt sogar der Begriff des Interesse mit dem des Nutzens oder Vortheils selbst zusammen.

Mit den Begriffen des Schönen und Guten wird überall der Begriff des Wahren zu einer Art Trinität zusammengefasst. Gehen wir hier nur in möglichster Kürze auf seine Stellung zu jenen Begriffen ein.

Schlechthin, absolut, objectiv wahr ist eine Vorstellung, welche widerspruchslos mit jeder andern wirklichen oder möglicherweise zu fassenden selbst widerspruchslosen Vorstellung besteht, oder dem Gesammtkreise widerspruchslos mit einander bestehender Vorstellungen angehört; gewiss heisst sie im Bewusstsein der Erfüllung der Bedingungen der Wahrheit. Nach Massgabe aber als dieser Begriff des schlechthin Wahren und Gewissen Beschränkungen erleidet oder nur bedingterweise gefasst wird, etwa blos auf gewisse Vorstellungsgebiete oder vorstellende Wesen angewandt, oder die Bedingungen der Wahrheit oder Gewissheit nur mehr oder weniger unvollständig erfüllt gedacht werden, treten für die absoluten Kategorieen der Wahrheit und Gewissheit mehr oder weniger relativ gültige ein, die mit den absoluten als theoretische zusammengefasst werden können, als da sind: innerlich wahr, äusserlich wahr, subjectiv gewiss, richtig, genau, treffend, überzeugend, zuverlässig, zweifellos, glaublich, wahrscheinlich u. s. w. von positivem Charakter, denen nicht minder viele von negativem Charakter entsprechen.

Zunächst nun vermisst man in diesen Bestimmungen eine Beziehung des Wahren zum Schönen und Guten; aber wenn eine solche nicht unmittelbar im Begriffe zum Vorschein kommt, so tritt sie dafür als fundamentale im Factischen auf; und vermöchten wir das Schöne und Gute in Bezug auf den uns unbekannten letzten allgemeinen Grund der Lust zu definiren, so möchte sich auch hierin die begriffliche Beziehung zum Wahren finden. In der That knüpft sich nicht nur ein eingeborenes Lustgefühl unmittelbar an die Erkenntniss der Wahrheit und das Finden von Wahrheiten, was in der Wissenschaft als Triebkraft wirkt und in

der Kunst als Frucht der Erfüllung einer wichtigen Foderung erscheint, sondern es können auch nur wahre Erkenntnisse zu guten praktischen Folgen führen, so dass sich selbst umgekehrt nach einem sehr allgemeinen Princip die Wahrheit einer Erkenntniss aus ihrer Güte folgern lässt; worauf jedoch hier nicht näher einzugehen. *)

Das Gute ist nach Allem wie der ernste Mann und Ordner des ganzen Haushaltes, der Gegenwart und Zukunft, Nahes und Fernes in Eins bedenkt, und den Vortheil nach allen Beziehungen zu wahren sucht; das Schöne dessen blühende Gattin, welche die Gegenwart besorgt, mit Rücksicht auf den Willen des Mannes, das Angenehme das Kind, was sich am sinnlichen Genusse und Spiele des Einzelnen erfreut; das Nützliche der Diener, welcher der Herrschaft Handleistungen thut und nur Brod erhält nach Massgabe als er solches verdient. Das Wahre endlich tritt als Prediger und Lehrer den Gliedern der Familie hinzu, als Prediger im Glauben, als Lehrer im Wissen; es leiht dem Guten das Auge, führt dem Nützlichen die Hand und hält dem Schönen einen Spiegel vor.

8) Aesthetisch, Aesthetik.

Es wird noch gelten, den bisher blos beiläufig in Gebrauch gezogenen Begriff des Aesthetischen und der Aesthetik als Lehre vom Aesthetischen etwas näher zu erläutern und hiemit zugleich das Gebiet, innerhalb dessen sich die Betrachtungen dieser Schrift halten werden, bestimmter zu begränzen.

Nach der Etymologie und ursprünglichen Erklärung Seitens Baumgarten (von dem die Aesthetik als Wissenschaft datirt), und Kant würde Aesthetisch auf das sinnlich Wahrnehmbare oder Formen der sinnlichen Wahrnehmung überhaupt ohne Rücksicht auf Wohlgefälligkeit und Missfälligkeit gehen, und hienach Aesthetik eine Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung (oder deren Formen) überhaupt bedeuten **), eine Begriffserklärung, welcher noch

*) Vergl. darüber die »drei Motive u. Gr. des Gl.« S. 120.

**) So noch bei Kant in seiner transcendentalen Aesthetik, indess er später, in seiner Kritik der Urtheilskraft, welche die eigentliche Grundlegung seiner Aesthetik enthält, ästhetisch und Aesthetik vielmehr im jetzt üblichen Sinne verwendet, was zur jetzigen Gebrauchsweise dieser Begriffe wohl selbst hauptsächlich beigetragen hat.

manche Spätere gefolgt sind, ohne dass ihr doch je die Ausführung der Aesthetik gefolgt ist. In der That, wie weit müsste die Aesthetik nach gewisser Seite greifen und wie eng sich nach andrer Seite zusammenziehen, sollte sie diese Begriffsbestimmung erfüllen und nicht überschreiten. Die ganzen Verhältnisse der sinnlichen Wahrnehmung mit der kaum davon abtrennbaren Beziehung derselben zu physiologischen und physikalischen Verhältnissen würde in sie gehören, von Göthe's Faust und der sixtinischen Madonna aber nichts, als was den Sinn rührt, der ästhetischen Betrachtung zu unterziehen sein. So weit nach einer und so eng nach der andern Seite hat man doch Aesthetik nie gefasst und ist sie auch nicht einmal von Baumgarten selbst gefasst worden, vielmehr von ihm dadurch, dass er das Schöne als das Vollkommene der sinnlichen Wahrnehmung zum Hauptgegenstande der Betrachtung erhebt und Gesichtspuncte zuzieht, die über die Verhältnisse rein sinnlicher Wahrnehmung hinausgreifen, in die jetzt hergebrachte Fassung der Aesthetik übergeleitet worden. Wonach man behaupten kann, dass von vorn herein wie noch heute sich in der Gebrauchsweise des Begriffes Aesthetisch, so wie in der Ausführung, wenn auch nicht überall in der Definition, der Lehre der Bezug zu Gefallen und Missfallen wesentlich geltend gemacht hat.

Also versteht man jetzt unter ästhetisch überhaupt, was sich auf Verhältnisse unmittelbaren Gefallens und Missfallens an dem bezieht, was durch die Sinne in uns eintritt, ohne aber blos die rein sinnliche Seite davon im Auge zu haben, da vielmehr Verhältnisse des Sinnlichen, wie in der Musik, und Associationsvorstellungen, die unmittelbar mit dem Sinnlichen verschmelzen, wie mit den Worten in der Poesie und den Formen in den bildenden Künsten, endlich Verhältnisse dieser Vorstellungen, in so weit sich an alles das Gefallen oder Missfallen knüpft, mit in das Bereich des Aesthetischen gezogen werden. Ja nach einem engern Gebrauche des Aesthetischen schliesst man sogar das, was blos seiner sinnlichen oder wenig darüber hinausreichenden Wirkung nach Gefallen oder Missfallen zu wecken vermag, vom Begriff des Aesthetischen aus, um nur das aus höheren Gesichtspuncten, nach höheren Beziehungen unmittelbar Gefallende und Missfallende darunter zu begreifen. So betrachtet man z. B. den wohlgefälligen Eindruck, den ein reiner voller Ton, eine tiefe gesättigte Farbe, der Wohlgeruch einer

Blume, der Wohlgeschmack einer Speise ohne alle Vorstellungsanknüpfung zu erwecken vermag, als nichts Aesthetisches, ja lässt wohl selbst den Eindruck eines einfachen Accordes, so wie der kaleidoskopischen Figur, als noch zu niedrig, nicht als solches gelten, und nimmt die Betrachtung von alle dem nur etwa unter der Bezeichnung als Angenehmes, vielmehr zum ausdrücklichen Ausschluss vom Begriffe des eigentlich Aesthetischen als zur Einordnung darunter, in die Aesthetik auf.

Nun muss man zugestehen, dass diese Beschränkung des Aesthetischen nicht nur dem üblichen Gebrauch im Leben, sondern auch dem im Ganzen vorwiegenden wissenschaftlichen Gebrauche entspricht, und von letzter Seite wird sogar oft mit Nachdruck auf dieser Beschränkung bestanden. Doch hat sich nicht jede wissenschaftliche Behandlung der Aesthetik daran gekehrt, und bei etwas allgemeiner Fassung derselben ist überhaupt unmöglich, dabei stehen zu bleiben, aus dem doppelten Grunde, dass es genug Gesichtspuncte giebt, welche gemeinsam über niederes und höheres Gefallen übergreifen, und dass beides sich (nach Abschn. V) zu einem grösseren und höheren Producte einheitlich verbinden kann. Fügen wir uns also auch im Folgenden dem engeren Gebrauche nur nach Massgabe als der Kreis der Betrachtung sich entsprechend verengert, ohne uns principiell darauf zu beschränken; was übrigens weder den Sinn hat, den Gebrauch des gewöhnlichen Lebens reformiren, noch Andern den engern Gebrauch für einen von vorn herein enger gefassten Kreis der Betrachtung wehren zu wollen.

Freilich wird Aesthetik auch heute noch nicht überall ausdrücklich in Bezug auf Gefallen und Missfallen, Lust und Unlust erklärt; insofern man sie nämlich als eine Lehre vom Schönen erklärt, den Begriff des Schönen aber von andern Begriffen, als wie Idee, Vollkommenheit u. s. w. abhängig macht, wovon oben in Kürze gesprochen. Da sie sich aber doch factisch in jeder Ausführung, die sie bisher gefunden hat, wesentlichst oder in bevorzugter Weise mit den Gegenständen nach den Seiten, wodurch sie geeignet sind, Gefallen oder Missfallen zu wecken, beschäftigt, und jene Begriffe selbst, die in den Ausgangserklärungen eine Rolle spielen, in dieser Richtung ihre hauptsächlichste Verwendung finden, so scheint es in der That am bessten, den Gesichtspunct davon gleich als Hauptgesichtspunct der Aesthetik in

die Definition derselben aufzunehmen, um hiemit die Richtung ihrer Aufgabe von vorn herein klar zu bezeichnen. Und wenn das nicht im vorherrschenden Sinne der Aesthetik von Oben ist, so suche ich nach schon früher gemachter Bemerkung eben darin, dass sie mit ihren Ausgangserklärungen den Nagel von vorn herein nicht auf den Kopf trifft, den Grund, dass er dann eine mehr oder weniger schiefe Richtung nimmt, d. h. man eben auch nicht damit erfährt, worauf es zum Gefallen und Missfallen an den Dingen eigentlich ankommt, sondern nur, wiefern sich etwas den an die Spitze gestellten ideellen Gesichtspuncten unterordnet, wofür der Begriff des Gefallens und Missfallens nur ein beiläufiger ist.

Aus gewissem Gesichtspuncte würde es allerdings erwünscht sein, den Ausdruck ästhetisch in einer andern Wendung gebrauchen zu können, als er durch die Beziehung zu Gefallen und Missfallen angenommen hat, wenn nur nicht diese Beziehung im herrschenden Sprach- und Begriffsgebrauche schon zu fest stände und zum Ersatz ein andrer Ausdruck zu Gebote stände. Jeder Gegenstand, mit dem wir verkehren, hat durch diesen Verkehr selbst eine über seinen sinnlichen Eindruck hinausreichende Bedeutung für uns angenommen, die sich mit jenem Eindrucke zugleich geltend macht. wie in unserm 9. Abschnitt eingehend besprochen wird. So sehen wir in einer Krone nicht blos einen gelben Streif mit einigen Erhabenheiten, sondern zugleich ein Ding, was bestimmt ist, das Haupt eines Königs zu decken. Unstreitig nun kann man wünschen, solche Eindrücke, die sich aus einer sinnlichen und einer daran associirten Bedeutung zusammensetzen, mit einem bestimmten Worte zu bezeichnen; es giebt aber keins dafür, wenn man nicht ästhetisch dafür brauchen will; womit aber die Beziehung zu Wohlgefälligkeit und Missfälligkeit als w e s e n t l i c h wegfiele; denn es finden sich unter solchen Eindrücken genug gleichgültige; die wohlgefälligen und missfälligen bilden blos eine besondre Abtheilung davon, und könnten dann allerdings auch als von vorzugsweisem Interesse in einer besondern Abtheilung einer auf vorigen Allgemeinbegriff gestützten Aesthetik behandelt werden.

Wesentlich ist diess die Auffassung des Aesthetischen und der Aesthetik, welche C. H e r m a n n in seinem Grundriss d. allg. Aesthetik 1857 (Fr. Fleischer) und seiner ästhetischen Farbenlehre 1876 (M. Schäfer) vertritt; und ich wüsste nicht, was sich principiell gegen die Aufstellung einer solchen Lehre einwenden liesse, von welcher unsre Aesthetik in gewisser Hinsicht nur jene besondre Abtheilung bilden würde, insofern man rein directe Eindrücke ohne associirte Bedeutung nicht statuiren will. Indess fusst Hermann nur auf dem Resultat des Associationsprincipes, ohne auf die Entwickelung des Principes selbst einzugehen, und befolgt im Ganzen mehr den Gang von Oben als von Unten, so dass unser Zusammentreffen mit ihm nur ein partielles bleibt. Auch muss eine Lehre, welche wie unsre den Gesichtspunct des Gefallens und Missfallens oben an stellt und associirte Bedeutungen nur

nach ihrer Betheiligung am Gefallen und Missfallen in Betracht zieht, nothwendig eine etwas andre Wendung nehmen, als eine solche, welche den Gesichtspunct der Mitbestimmung sinnlicher Eindrücke durch eine Bedeutung oben an stellt und Wohlgefälligkeit und Missfälligkeit nur in untergeordneter Weise in Betracht zieht.

Unstreitig liesse sich unter Festhaltung der Beziehung zu Lust und Unlust noch an eine grosse Verallgemeinerung des Begriffes ästhetisch denken, dass man nämlich rücksichtslos, ob die Eindrücke aus der Aussenwelt stammen und unmittelbar geschehen, unter ästhetisch überhaupt verstände, was sich auf Verhältnisse der Lust und Unlust bezieht, unter Aesthetik überhaupt eine Lehre, welche die gesammten Lust- und Unlustverhältnisse der Welt, innere wie äussere, nach ihren begrifflichen und gesetzlichen Beziehungen, Verkettungen, Entstehungsweisen und Eingriffsweisen verfolgt. Und da sich jedenfalls ein Begriff in solcher Weise fassen und die Idee einer so umfassenden Lehre von Lust und Unlust aufstellen lässt, so kann auch ein wissenschaftliches Bedürfniss entstehen, jene Ausdrücke in diesem weitsten Sinne zu verwenden, sollten sich keine andren dafür finden lassen. Indessen ist der Ausdruck ästhetisch nie in solcher Weite gebraucht, für die allgemeine Lehre aber meines Wissens schon der Ausdruck H e d o n i k vorgeschlagen worden. *) Um eine so allgemeine Lehre aber wird es hier jedenfalls nicht zu thun sein, und so werden wir uns des Ausdrucks ästhetisch in solcher grössten Weite nur etwa dann bedienen, wenn ausnahmsweise der begriffliche Zusammenhang dazu führt und ihn von selbst verständlich macht.

Unter manchen Weisen, das menschliche Innere einzutheilen, giebt es zwei, die durch einander greifen, kurz als Eintheilung nach Seiten und nach Stufen zu unterscheiden. Nach erster giebt es eine Seite des Empfindens und Vorstellens mit dem, was daraus in Erinnerungen, Begriffen u. s. w. erwächst, eine Seite des Triebes und Willens und eine Seite des Fühlens von Lust und Unlust, welche in erster Seite wurzelnd oder als Mitbestimmung darein eingehend, in letzter Antriebe setzend und vermittelnd

*) Hauptzüge einer solchen Lehre, ohne den Gebrauch des Wortes Hedonik dafür, kann man in Hartsens »Grundzügen der Wissenschaft des Glücks. Halle. Pfeffer. 1869« und seinen »Anfängen der Lebensweisheit. Lpz. Thomas 1874« finden, Schriftchen, mit deren reinem Gange von Unten und eudämonistischer Tendenz ich mich in voller Uebereinstimmung finde.



zwischen beiden inne steht. Nach zweiter Eintheilungsweise unterscheidet sich eine niedere sinnliche und höhere geistige Stufe, die man noch weiter gliedern oder durch Zwischenstufen vermitteln kann. Die Aesthetik nach unsrer Fassung nun bezieht sich auf die Seite der Lust und Unlust, sofern solche unmittelbar an von Aussen erweckten Vorstellungen und Empfindungen hängt, greift aber durch das niedere und höhere Gebiet zugleich durch, insofern die höheren Bezüge dieser Empfindungen und Vorstellungen nach ihrem Lust- und Unlustgehalt mit in ihr Bereich fallen.

Herbart nimmt die Ethik in die Aesthetik mit auf, und wenn man letztere zu einer allgemeinen Hedonik erheben will, was jedoch von Herbart nicht geschehen ist, wird erstre aus eudämonistischem Gesichtspuncte mit darunter gehören. Hievon abgesehen aber wird es meines Erachtens immer vorzuziehen sein, Aesthetik und Ethik nach den oben aufgestellten Gesichtspuncten des Schönen und Guten zu trennen, als aus dem von Herbart ins Auge gefassten Gesichtspuncte zusammenzuschlagen, was nicht hindert, dieser wie andrer Verknüpfungspuncte zwischen beiden gewahr zu werden. Es ist wahr, das sittlich Gute, rein von Nebenvorstellungen gefasst, erweckt ein unmittelbares Wohlgefallen, und dasselbe ist Sache des Schönen. Aber abgesehen, dass das sittlich Gute eine rein innerliche Sache ist, was das Schöne im engern Sinne nicht ist, heisst uns das Gute nicht insofern gut, als es recht betrachtet ein unmittelbares Wohlgefallen erweckt; das ist Nebensache, ist ihm so zu sagen äusserlich; sondern als es, gleichgültig wie es einem Betrachtenden erscheine, in dem S. 19 angegebenen Sinne Quell von gedeihlichen Folgen ist. Hieraus und nicht aus dem Gesichtspuncte des unmittelbaren Wohlgefallens daran sind die sittlichen Gesetze und Forderungen unter Rücksicht auf die erfahrungsmässige Natur der Menschen und Dinge abzuleiten. Dabei wird man freilich u. a. auch Herbarts ethische Musterbegriffe wiederfinden, doch keinen Anlass finden, die Entwickelungen in den Rahmen derselben einzuschliessen, und in ihre Erörterung aus Herbarts Grundgesichtspuncten einzugehen.

Giebt es einen die ganze Welt beherrschenden und verknüpfenden bewussten Geist, kurz einen Gott über der Welt, von dem unser und aller endliche bewusste Geist sei es ausgeflossen oder noch ein untergeordnetes Theilwesen ist, und will man wagen, auf Grund der Verallgemeinerung und Steigerung der fundamentalen Bestimmungen unsres Geistes an die des göttlichen Geistes zu denken — einen andern Anhalt der Vorstellung davon und Grund des Schlusses darauf haben wir aber nicht — so würde man auch an eine Seite der Lust und Unlust in ihm und daran zu denken haben, was ihm in seiner Welt gefällt und missfällt. Auch

spricht man ja schon hievon, weil man einen Anthropomorphismus, den man im Grunde verwirft, doch nicht zu entbehren weiss. Machte man aber Ernst mit jener Verallgemeinerung und Steigerung auf Grund dessen, dass der endliche Geist als Ausgeburt des göttlichen diesem wohl in Umfassung und Höhe aber nicht im Grundwesen ungleich sein kann; und verfolgte man nach Aufsteigen von Unten die Seite der Lust und Unlust von ihrer obersten Staffel im göttlichen Geiste rückwärts in Zusammenhang mit den eben so erklimmten höchsten Ideen des Guten und Wahren, so würde man eine Aesthetik von Oben erhalten, in welcher das Schöne in der Beziehung zum Göttlichen, die man ihm so gern zuschreibt, wirklich klar verfolgbar aufträte. Nun aber nicht einmal der Gesichtspunct einer solchen Begründungsweise der Aesthetik von Oben zugestanden oder klar gestellt ist, bleibt alle Rede von einer Begründung des Schönen in Gott eine wohlklingende Phrase.

4) Eudämonistisches Princip.

Unsere Bezugsetzung der ästhetischen zu den ethischen Kategorieen und folgweis der Aesthetik zur Ethik ist aus einem eudämonistischen (Glück, Lust als Ziel setzenden) Gesichtspuncte geschehen, und ich wüsste nicht, wie sie zugleich klarer und sachgemässer geschehen könnte. Das Vorurtheil gegen die Unterordnung der Ethik unter einen eudämonistischen Gesichtspunct überhaupt ist aber so verbreitet und Seitens Mancher so stark, dass es der Eingänglichkeit des ganzen obigen Begriffssystems leicht im Wege stehen könnte; wesshalb ich hier anhangsweise durch Klarstellung einiger, nicht überall klar gefassten, Puncte noch etwas zugleich zur Erläuterung und Unterstützung dieses Gesichtspunctes, wie er unserseits gefasst wird, beizutragen suche.

Zu grossem Theile freilich hängt jenes Vorurtheil nur daran, dass man den, mit Recht verworfenen, subjectiven (egoistischen) Eudämonismus und den objectiven (universalen), um den es sich hier allein handelt, nicht recht scheidet, zum Theil auch daran, dass man den Angelpunct des ganzen eudämonistischen Systems, den Lustbegriff, zu niedrig und eng fasst; aber es tragen auch psychologische Unklarheiten dazu bei. Hiegegen zunächst Folgendes.

Unsre Vorstellung von einem vorzunehmenden (respectiv zu unterlassenden) Thun kann mit dem Charakter der Lust oder Unlust behaftet sein, und jeder bewusste Antrieb und Gegenantrieb zu einem Thun ist hiedurch bestimmt und gerichtet, um so entschiedener, je bewusster er ist; daher man bewusste Antriebe und Gegenantriebe zu einem Thun geradezu Lust und Unlust dazu nennt. Kann das Gewissen uns dahin bringen, etwas gegen unsre Lust, das heisst trotz dem zu thun, dass die Vorstellung des vorzunehmenden Thuns von irgendwelcher Seite mit Unlust behaftet ist, so ist es doch nur, sofern die Vorstellung des Unterlassens des Thuns von Gewissensseite mit noch mehr Unlust behaftet ist; und ähnliche Conflicte kommen unzählige sonst vor.

In sehr vielen Fällen nun hängt die Lust und Unlust, welche die bewussten Antriebe und Gegenantriebe zu unserm Thun bestimmt, von der Vorstellung der Lust und Unlust ab, welche aus diesem Thun für uns hervorgehen wird; doch ist diese Lust und Unlust, welche nur ein Object unsrer Vorstellung ist, von der Lust und Unlust, welche ein Gefühlsmoment derselben selbst ist, wohl zu unterscheiden, was nicht immer klar geschieht. Können wir uns doch eine Lust, die wir nicht zu erreichen vermögen, mit dem Gefühl der Unlust, und eine Unlust, der wir zu entgehen hoffen, mit dem der Lust vorstellen. Fundamental, d. i. nothwendig und unmittelbar, aber ist es immer nur das Gefühlsmoment der Lust und Unlust, was den Antrieb und Gegenantrieb zum Thun bestimmt, und dieses Gefühlsmoment der Vorstellung kann zwar durch den vorgestellten Lust- oder Unlusterfolg des Thuns bestimmt sein, aber auch andersher und sogar in Gegensatz dagegen mitbestimmt oder auch allein bestimmt sein. So kann es uns instinctiv angebornerweise widerstreben, etwas zu thun oder zu lassen, ohne dass wir an Lust- oder Unlustfolgen dabei denken; factisch spielt eine, aus erfahrener Lust und Unlust gesammelte psychologische Nachwirkung auch ohne Rückerinnerung an diese Erfahrungen und Wiedervorspiegelung derselben eine wichtige Rolle in Bestimmung unsrer gegenwärtigen Antriebe; und mächtig, vielleicht auch aus instinctivem Grunde, greift das Beispiel ein; wir lieben unter sonst gleichen Umständen zu thun, was wir Andre thun sehen. In vorigen Bestimmungsmomenten unserer Antriebe liegen zugleich Erziehungsmittel derselben. Wie viel in manchen Antrieben, als namentlich denen

des Gewissens, angeboren oder anerzogen sein mag, kann streitig sein; überall hat Erziehung jedenfalls daran mitgewirkt.

Gegen die psychologische Triftigkeit der vorigen Bestimmungen dürfte sich nichts einwenden lassen. Nun ruht das hier vertretene eudämonistische Princip in nichts Anderm, als dass es dasselbe, was eines Jeden bewusste Antriebe nothwendig ihrer Richtung nach bestimmt, auch als Ziel dieser Antriebe in Beziehung auf das Ganze vor Augen stellt, und die Erziehung der Antriebe Aller auf möglichste Erfüllung dieses Zieles zu richten gebietet. Diess unter Geltendmachung der Solidarität, in welcher sich das Wohl des Einzelnen mit dem des Ganzen um so mehr zeigt, je vollständiger das Princip erfüllt, und je weiter es in seinen Consequenzen verfolgt wird.

So wenig hienach die Bevorzugung des eignen Wohles vor dem Wohle Andrer im Sinne des Principes liegt, so wenig die Opferung des eignen Wohles für das von Andern. Denn das eigne Wohl bildet selbst einen Bestandtheil des allgemeinen Wohles, und so darf und soll jeder, um nicht das Wohl des Ganzen zu verkürzen, das eigne Wohl nach Massgabe anstreben, als Andern nicht mehr Nachtheil als ihm selbst Vortheil daraus erwächst. Es kann aber jeder nach gewisser Beziehung sogar besser für sich sorgen, als Andre für sich sorgen lassen, nach andern umgekehrt besser für Andre sorgen, als diese für sich sorgen können. Nun hat das Recht mit Rücksicht auf historische, nationale und noch speciellere Verhältnisse, die Ethik aus darüber hinaus gehenden allgemeineren Gesichtspuncten, Rechte und Pflichten in dieser Hinsicht abzuwägen und Gesetze aufzustellen, welche, indem sie das Urtheil des Einzelnen beherrschen und binden, das Handeln Aller in der Richtung auf das Besste in Zusammenhang erhalten. Schon in der Gemeinsamkeit der Befolgung eines Gesetzes aber liegt etwas Gutes; denn besser, wenn alle einem gegebenen Kreise Angehörigen ein dafür bestehendes Gesetz, wäre es auch nicht das besste, nur dass es nicht das schlechteste sei, gemeinsam und stetig befolgen, als wenn Jeder ohne Gesetz nach seiner eigenen Ansicht vom Bessten handelt.

Nun ist nicht zu leugnen, dass die Antriebe des Menschen von vorn herein vielmehr auf das eigne und nächste Wohl als das des Ganzen und den fern liegenden Rückgewinn des eigenen Wohles aus dem Ganzen gehen, also nicht im Sinne des vorigen

Princips bestimmt sind. Um sie aber in diesem Sinne zu erziehen, stehen dieselben, nur eben im Sinne des Principes zu richtenden, Mittel zu Gebote, die überall und von jeher in Gebrauch gewesen sind, wo von Erziehung die Rede, Beispiel, Lob, Tadel, Lohn, Strafe, Verweisung auf Zorn und Gefallen Gottes, Drohung und Verheissung über das Diesseits hinaus; wozu die erweckte Einsicht in die Natur, die Foderungen und Folgerungen des Principes zu treten hat. Das höchste Ziel dieser Erziehung aber wird nicht das, von einem unpraktischen doctrinären Rigorismus vorgeschriebene sein, was auf dem Papiere aufstellbar aber nicht in der Natur des Menschen erfüllbar ist, dass der Mensch aus seinen Motiven die Rücksicht auf den eigenen Vortheil ganz verbannt, sondern dass er die Rücksicht auf sein eignes Wohl von der Rücksicht auf das Wohl des Ganzen gar nicht scheide, weder im unmittelbaren Gefühl noch im Hinblick auf die Folgen. Dazu aber gehört von erster Seite, dass er im Gefühle der Liebe gegen seinen Nächsten sein eignes Glück mit darin finde, für das Glück Andrer zu wirken, und darüber hinaus das höhere Gefühl der Befriedigung des Gewissens empfinde, einer Befriedigung, die sich im Gefühle, auch Gott damit zu befriedigen, zu einem, jedes andre an Kraft und Höhe übersteigenden, Motiv steigern lässt. Von zweiter Seite gehört dazu der erfahrungsmässige Hinblick, dass schon hier auf den Menschen die guten und schlimmen Folgen seines Handelns um so sichrer zurückschlagen, je länger sie laufen, ergänzt durch den Glauben, dass das Princip dieser Vergeltung aus dem Diesseits ins Jenseits hinüberreicht und sich da vollende. Dazu gilt es dann freilich auch, den Glauben an Gott und Jenseits im rechten Sinne zu wecken und zu kräftigen; zu den Principen des rechten Glaubens selbst aber ist zu rechnen, dass er die Menschen zugleich am meisten befriedige und am bessten führe.

In der That ist es ein leerer Wahn, dass man ohne Zuziehung religiöser Motive sei es das Volk, sei es Menschen von höherer Bildung, sei es sich selbst im Sinne des Principes recht und voll erziehen kann; es bleibt ohne das ein ungedeckter Rest nach höchsten und letzten Beziehungen, den man mit allem Predigen von Humanität nicht decken kann; oder was hätte man je damit Erhebliches geleistet. Soll also das Princip praktische Geltung gewinnen, so wird es nur im Zusammenhange damit sein können, dass die, alle andern überragenden, schliesslich allein durch-

schlagenden, religiösen Motive die weltbewegende Kraft wiedergewinnen, in deren Schwächung der Missbrauch der Vernunft mit Dogmen, die ihr widersprechen, gewetteifert hat.

Was mir überhaupt principiell in diesen Beziehungen zu gelten scheint, habe ich näher theils in dem Schriftchen »Ueber das höchste Gut« (worüber Discussionen mit Ulrici in Fichte's philos. Zeitschr. 1848. S. 163.) und »Die drei Motive und Gründe des Glaubens« besprochen.

III. Aesthetische Gesetze oder Principe im Allgemeinen.

Im Interesse einheitlichen Charakters der ganzen Aesthetik wäre zu wünschen, dass sich alle Gesetze des Gefallens und Missfallens, wovon darin zu sprechen, als besondre Fälle eines allgemeinsten Gesetzes darstellen liessen. Mag es aber ein solches an sich geben, so liegt es doch bis jetzt noch eben so für uns im Dunkel, als ein allgemeinster und letzter Grund aller Lust und Unlust, mit dem es natürlicherweise zusammenhängt. Zwar hat man wohl das allbekannte Princip einheitlicher Verknüpfung des Mannichfaltigen, was nichts hindert als Gesetz zu formuliren, an die Spitze der ganzen Aesthetik gestellt; und gewiss ist es eins der wichtigsten Principe; wir wollen später davon sprechen; aber ich wüsste doch mit ihm allein nicht auszukommen. Wie liesse sich z. B. aus ihm erklären, dass das Gefallen, was wir an der Auflösung einer Dissonanz durch eine Consonanz haben, nicht dasselbe bleibt, wenn wir die Folge der Accorde umkehren; dass wir uns an Garstiges gewöhnen und das Schönste überdrüssig werden können, dass es überall ein Zuviel und ein Zuwenig giebt, was uns missfällt u. s. w.

Zimmermann, einer der Hauptstimmführer der heutigen Aesthetik, Verfasser einer Geschichte und eines Systems der Aesthetik, rüstig und mächtig in ästhetischer Kritik, hat für dieses eine Gesetz zwei als fundamental für die ganze Aesthetik aufge-

stellt, das eine als massgebend nach quantitativer, das andre nach qualitativer Beziehung; sie lauten:

1) (Princip der sog. Vollkommenheit): »Die stärkere gefällt neben der schwächeren Vorstellung, die schwächere missfällt neben der stärkeren Vorstellung.«

2) »Die überwiegende Identität der Formglieder gefällt, der überwiegende Gegensatz derselben missfällt unbedingt.«

Ich wüsste aber auch mit diesen zwei Gesetzen in der Aesthetik nicht auszukommen; mich nicht einmal recht damit zu vertragen, unstreitig, weil ich mich mit der Herbartschen Philosophie, in welcher sie wurzeln, nicht zu vertragen vermöchte; worüber aber natürlich hier nicht zu streiten ist. Nur eines Curiosum, was mir bezüglich des ersten Gesetzes aufgestossen ist, will ich gedenken, um einige Bemerkungen daran zu knüpfen, die uns damit für die Folge erspart sein werden.

Eine Hauptfolgerung dieses Gesetzes ist das, schon von Herbart ausgesprochene, von Zimmermann acceptirte, Gesetz: »Das Grosse gefällt neben dem Kleinen, das Kleine missfällt neben dem Grossen.« Hiegegen beginnt Burke, der freilich Herbart noch nicht studiren konnte, in s. Abh. »vom Schönen und Erhabenen« die Aufzählung der Eigenschaften, wodurch etwas schön wird, mit dem Satze: »das Schöne muss erstlich vergleichungsweise klein sein«, und hat gar ein ganzes Kapitel mit der Ueberschrift: »Schöne Gegenstände sind klein«, worin er u. A., was er dafür anführt, bemerkt: »man hat mich versichert, dass in den meisten Sprachen Dinge, die man liebt, mit verkleinernden Beiwörtern bezeichnet werden. Wenigstens ist es so mit allen Sprachen, die ich kenne.«

Nun kann man allerdings nach einem gelegentlich von Zimmermann zugezogenen Hülfsprincip das Gefallen am Kleineren auf das Gefallen am Grösseren dadurch zurückführen, dass das Kleinere die Eigenschaft der Kleinheit in stärkerem Grade besitzt*) oder vom Mittel stärker abweicht, als das minder Kleine, kurz ein Grösseres in negativem Sinne ist. Nur möchte es zur Klarheit und

---

*) In der That entspricht diess Zimmermanns Erklärung in s. Lehrb. S. 39, warum uns in scheinbarem Widerspruch mit dem von ihm proclamirten ästhetischen Recht des Stärkern doch grössere Milde mehr als geringere gefallen kann.

zur Vermeidung des Vorwurfs, sich in widersprechenden Vorstellungen zu bewegen, räthlich sein, dann lieber gleich das vom Mittel nach einer oder der andern Seite stärker Abweichende für das Wohlgefälligere zu erklären, wofür die von Burke und Zimmermann geltend gemachten Thatsachen in der That nur von verschiedenen Seiten gleich schlagend erscheinen. Aber freilich könnte es hienach noch einem Dritten beikommen, trotz Zimmermann und Burke, eine rechte Mitte zwischen Grossem und Kleinem als das Wohlgefälligste zu erklären, und gelingen, nicht minder schlagend scheinende Thatsachen dafür beizubringen.

Vor Zeiten hat sich Venus um den Apfel der Schönheit mit Pallas und Juno wegen der Schönheit der Gestalt gestritten; man sieht, dass ihr mit Vorigem aufgegeben ist, sich auch noch mit Riesen und Zwergen wegen der Schönheit der Grösse darum zu streiten. Sollte ich nun zum Paris erwählt sein, so würde ich unstreitig nur einem sehr allgemeinen Zuruf zu folgen brauchen, um den Preis sofort ihr, die in der Mitte zwischen beiden steht, zuzutheilen. Doch trage ich Bedenken, es so ganz einfach zu thun, indem ich mich erinnere, dass ich wohl in eine Schaubude gehe, um einen Zwerg oder Riesen, aber nicht um einen Menschen von gewöhnlicher Grösse zu sehen; muss ich nicht also am Sehen von jenen mehr Gefallen finden als am Sehen von diesem? Inzwischen erinnere ich mich auch, dass ich doch im gewöhnlichen Leben lieber Menschen von gewöhnlicher Grösse um mich sehe und mit solchen verkehre, als vorzugsweise mit Zwergen oder Riesen. Kurz ich ziehe ausnahmsweise das Ausnahmsweise, für gewöhnlich das Gewohnte vor, und zwar thue ich das nicht blos in Betreff des Eindrucks der Grösse, sondern überhaupt; so dass sich ein sehr allgemeines ästhetisches Princip daraus machen liesse, wenn schon kein so allgemeines, dass Gefallen und Missfallen allein von ihm abhingen, es ist nur ein überall mitbestimmendes wie andrer Mitbestimmung unterliegendes.

Selbst zum Genuss des Erhabenen gehört, dass es nicht blos etwas Grosses sondern auch etwas Ausnahmsweises sei, und gehören oft noch andre Mitbestimmungen dazu. Gewährt es uns in seiner Grösse mehr Anknüpfungspuncte zu lustvoller Beschäftigung, so werden wir es freilich dem Kleinen vorziehen, das in seiner Kleinheit nur weniger davon zu gewähren vermag, aber umgekehrt, wenn das Grosse ein reicherer Unlust- als Lustquell ist.

Das Grosse zu fassen, beansprucht an sich mehr Thätigkeit, als das Kleine, das kann uns mitunter eben recht sein, aber in der Regel sagt uns eben nur ein mittler Grad desselben zu, und der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen ist gar oft ein gern gethaner.

Hienach würde ich den Apfel zwischen der Prätendentin und den Prätendenten theilen, so aber, dass ich die Riesen nur mit dem äussern Schaalentheil, die Zwerge mit dem innern Grübstheil bedächte.

Mit Vorigem will ich das Zimmermannsche Gesetz nicht sowohl widerlegt als nur angedeutet haben, wesshalb ich mich bei seinem Ausspruch als Fundamentalgesetz nicht beruhigen möchte; und gelegentlich wird sich Anlass finden, auch einer Abweichung mindestens von der Ausdrucksweise des andern Gesetzes zu gedenken. Bei aller Anerkennung einer beschränkten oder bedingten Gültigkeit beider Gesetze vermöchte ich jedenfalls das ganze ästhetische Gebiet nicht zureichend damit gedeckt zu finden.

Auch mit drei Fundamentalgesetzen aber, die sich vielleicht aus dem dreigliedrigen Princip der Hegelschen Philosophie herausschälen liessen, wüsste ich nicht auszukommen. Es ist eben in der Aesthetik wie in der Physik, in der wir uns bis jetzt noch mit einer Menge besondrer Materien, Kräfte, Gesetze behelfen müssen, wenn wir auch voraussetzen, dass es schliesslich nur eine Grundmaterie, eine Grundkraft, ein Grundgesetz, von dem alle physikalischen Gesetze blos besondre Fälle sind, giebt.

Ohne nun die Gesammtheit der Gesetze, die sich für die Aesthetik aufstellen lassen, hier systematisch abhandeln, und damit den Charakter einer Vorschule mit dem einer Schule vertauschen zu wollen, will ich doch mit einer Anzahl dieser Gesetze hier vorangehen, theils um darin überhaupt Beispiele ästhetischer Gesetze aus verschiedenen Gesichtspuncten darzubieten, theils wegen der häufigen und wichtigen Anwendungen, die wir in allem Folgenden davon zu machen haben. Für den Ausdruck Gesetz jedoch brauche ich fast noch lieber den Ausdruck Princip. Jedes Gesetz ist nämlich ein einheitliches Princip für die Fälle, die es unter sich fasst, Princip aber ein weiterer Begriff als Gesetz, sofern nicht blos Gesetzliches sondern auch Begriffliches darunter tritt. Wie nun das Gesetz sachlich seine besondern Fälle unter

sich fasst, fasst zugleich der Begriff des Gesetzes begrifflich diese Fälle unter sich, und so lässt sich Beides nicht trennen.

Das erste von den demnächst vorzuführenden Gesetzen oder Principen nenne ich das der ästhetischen Schwelle, das zweite das der ästhetischen Hülfe. Die drei folgenden, das der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen, das der Wahrheit und das der Klarheit fasse ich unter der gemeinsamen Bezeichnung der drei obersten Formalprincipe zusammen. Das sechste wird das der Association sein.

So wichtig die beiden ersten dieser Principe sind, findet man doch nichts davon in den Lehrbüchern der Aesthetik, was man entweder so deuten kann, dass ich sie fälschlich für wichtig halte, oder dass in den Lehrbüchern der Aesthetik noch manches Wichtige fehlt. Die übrigen sind im Grunde bekannte, nur für die Verwendung in der Aesthetik bisher weniger entwickelte oder weniger verwerthete Principe, als es hier im Gange von Unten geschehen wird.

Ausserdem lassen sich noch gar manche Gesetze als ästhetische aufstellen oder von psychologischen Gesetzen für die Aesthetik verwerthen, deren meiste ich nur unter neuen Namen einzuführen wüsste, weil ich keine alten dafür finde, da sie grössern-theils der genügenden Erörterung noch ermangeln, als da sind: die Gesetze der Entstehung von sinnlicher Lust und Unlust; des ästhetischen Contrastes, der ästhetischen Folge und der ästhetischen Versöhnung; des Masses der Beschäftigung; der ästhetischen Mitte; der Gewöhnung, Abstumpfung und Uebersättigung; der Lust und Unlust aus Vorstellung von Lust und Unlust; aus Vorstellung ihres positiven und negativen Bezuges zu uns; aus freiem und gehemmtem Ausdruck derselben; und wohl noch andere Gesetze, sollten die vorigen nicht reichen; worauf im Folgenden nur nach Massgabe zu kommen, als sich etwa Anlass zu ihrer Anwendung bieten wird. Vielleicht wird sich doch später noch Gelegenheit finden, genauer darauf einzugehen.

Die Gesammtheit dieser Gesetze lässt sich verschiedenen Kategorieen unterordnen. Theils beziehen sie sich auf Entstehungsverhältnisse der verschiedenen Arten von Lust und Unlust, theils auf quantitative Verhältnisse derselben, wonach sich kurz qualitative und quantitative Gesetze unterscheiden lassen. Theils betreffen sie die ursprüngliche Entstehung von

Lust und Unlust, theils ihre Abhängigkeit von schon zuvor gegebener Lust und Unlust; wonach primäre und secundäre Gesetze. In sofern man an den Gegenständen Form und Inhalt unterscheidet, ein Unterschied, der jedoch noch bestimmterer Erklärung bedarf, kann man auch darauf bezügliche Formalgesetze und sachliche Gesetze unterscheiden.

Von den folgends besonders vorzuführenden Gesetzen bieten die beiden ersten, das Gesetz der Schwelle und der Hülfe mit dem dabei gelegentlich erwähnten Wachsthumsgesetze, Beispiele quantitativer Gesetze oder Principe; die folgenden, das der einheitlichen Verknüpfung, der Wahrheit und Klarheit, Beispiele qualitativer Gesetze. Diese drei gehören zugleich zu den primären und Formalgesetzen, indess das Associationsgesetz zu den secundären gehört.

Die klare Auseinandersetzung, Präcisirung und Verwendung der ästhetischen Gesetze wird durch folgende drei Umstände erschwert. Einmal greifen die Bedingungen der Lust und Unlust, die man aus gewissem Gesichtspuncte unterscheiden kann, doch aus anderm Gesichtspuncte durch ein gemeinsames Moment in einander über, wo es dann theoretisch nicht leicht und zum Theil nicht möglich ist, sie in reiner Coordination auseinanderzuhalten; zweitens kommen diejenigen, die man aus abstractem Gesichtspuncte unterscheiden kann, doch in der Wirklichkeit nicht so abstract vor, sondern compliciren sich mehr oder weniger, wo es dann in den Anwendungen schwer fällt, überall zu scheiden, was auf Rechnung der einen oder andern Bedingung kommt, so wie schwer reine Belege für die Wirkung der reingefassten zu finden. Drittens haben alle, auf specielle Lustbedingungen bezüglichen, Gesetze in sofern eine beschränkte Gültigkeit, als entgegenstehende Bedingungen im Falle des Ueberwiegens auch entgegenstehende Erfolge zulassen, wonach diese Bedingungen nur mit sorgfältiger Rücksicht auf ihre möglichen Conflicte unter einander zulänglich erörtert werden können.

Diese Nachtheile würden zwar principiell wegfallen, wenn wir von den Specialquellen der Lust und Unlust zur allgemeinsten letzten Grundbedingung derselben, die in alle eingeht, sie selbst erst zu Lust- und Unlustquellen macht, aufzusteigen vermöchten; aber selbst, wenn diess gelungen wäre, was nicht der Fall ist, würde man doch in den Anwendungen auf die Specialquellen

und darauf bezüglichen Specialgesetze der Lust und Unlust, welche hier betrachtet werden sollen, zurückgewiesen sein, weil jene allgemeinste Ursache doch nur als eine, alle Specialursachen verknüpfende, Abstraction angesehen werden könnte, von welcher die Brücke zu den Specialanwendungen durch die Specialgesetze in ähnlicher Weise zu schlagen, als man auch, wenn das letzte Grundgesetz physikalischer Kräfte oder Ursachen der Bewegung bekannt wäre, doch immer in den Anwendungen auf die Specialkräfte und Specialgesetze der Kräfte zurückzugehen haben wird.

Da Lust und Unlust, Gefallen und Missfallen, psychologische Momente sind, so ordnen sich natürlicherweise auch die darauf bezüglichen, kurz ästhetischen, Gesetze den psychologischen Gesetzen unter; nur dass in einer Psychologie von allgemeinerer Tragweite kein Anlass ist, die ästhetischen insbesondre so eingehend und in solcher Beziehung und Zusammenstellung zu behandeln, als es nun eben für die Zwecke der Aesthetik nöthig ist. Insoweit die ästhetischen Gesetze Einwirkungen der Aussenwelt auf unsre Seele betreffen, können sie auch als in die äussere Psychophysik gehörig angesehen werden, die jedoch nicht minder weitere Interessen als die Aesthetik verfolgt, dazu schärfere Bestimmungen verlangt, als in dieser allgemeingesprochen bisher möglich. Nun könnte man noch wünschen, auch die Gesetze der Abhängigkeit der Lust und Unlust von den, diesen Seelenbestimmungen unmittelbar in uns unterliegenden (sog. psychophysischen), körperlichen Zuständen oder Veränderungen zu kennen, was Sache der innern Psychophysik; ja es besteht in dieser Hinsicht ein fundamentales Bedürfniss, das sich aber bis jetzt nicht erfüllen lässt; und der Begriff der Aesthetik selbst in der Beschränkung, wie er hier gefasst wird, schliesst die Rücksichtsnahme auf die Beziehung der Lust und Unlust zu diesen innern Zuständen und Veränderungen aus, über die sich bis jetzt nur mehr oder weniger unsichre Hypothesen aufstellen lassen.

IV. Princip der ästhetischen Schwelle.

Es giebt Vieles, was uns gleichgültig lässt, indess es doch seiner und unserer Natur nach wohl geeignet wäre, Gefallen oder Missfallen zu wecken, andermal auch wirklich erweckt. Das hängt allgemeingesprochen daran, dass sei es die Stärke der objectiven Einwirkung oder der Grad unserer Empfänglichkeit dafür oder unserer Aufmerksamkeit darauf nicht die sogenannte Schwelle übersteigt, das heisst den Grad, von dem an die Einwirkung erst für unser Bewusstsein spürbar wird. Es ist nämlich ein allgemeines, nicht blos für Empfindung von Lust und Unlust, aber auch für sie gültiges Gesetz, dass zum Bewusstwerden derselben ein gewisser Grad dessen gehört, woran sie äusserlich und innerlich hängt; die Qualität der Bedingung reicht nicht aus, sie muss sich durch die erforderliche Quantität, den erforderlichen Grad, ergänzen. So lange nun dieser Grad nicht erreicht ist, sagen wir von den Bedingungen der Lust und Unlust wie von diesen selbst und dem davon abhängigen Gefallen und Missfallen, dass sie unter der Schwelle bleiben.

In der That so gewiss wir sein können, dass unzählige üble Gerüche in der Luft schweben, wegen ihrer Verdünnung riechen wir in der Regel nichts davon. Die schlechtest schmeckende Medicin schmeckt uns doch nicht schlecht in homöopathischer Verdünnung. Für Vieles, was uns bei frischer Empfänglichkeit Lust gab, stumpft sich die Empfänglichkeit ab, ohne desshalb zu erlöschen, der Lustreiz muss nur verstärkt werden, um wieder Lust zu geben; und wie Vieles trifft zwar unsern Sinn aber zu wenig unsere Aufmerksamkeit und bleibt uns desshalb gleichgültig.

Je nach Rücksicht auf die äusseren oder inneren Bedingungen des Gefallens oder Missfallens kann man von einer äussern oder innern Schwelle sprechen, welche überstiegen werden muss, soll Gefallen oder Missfallen mit einem wirklichen Lust- oder Unlustwerthe ins Bewusstsein treten. Beide Schwellen aber sind nicht unabhängig von einander. Für jeden bestimmten Grad der Empfänglichkeit und Aufmerksamkeit wird es einen bestimmten Grad der äusseren Einwirkung geben, der dazu überstiegen werden muss, hiemit eine zugehörige bestimmte äussere Schwelle; aber wie sich jene inneren Bedingungen ändern, wird eine grössere

oder geringere äussere Einwirkung dazu nöthig werden, mithin die äussere Schwelle steigen oder fallen, und so umgekehrt mit der inneren Schwelle bei Wechsel des Grades der äusseren Einwirkung. Soll nun überhaupt die Schwelle einer Empfindung überschritten sein, so muss es stets die innere und äussere zugleich sein; es kann aber mehr durch Steigerung der Bedingungen von Innen oder Aussen geschehen.

Von Bedingungen, welche überhaupt durch Uebersteigen einer Schwelle Lust oder Unlust zu wecken vermögen, sagen wir im Allgemeinen, dass sie im Sinne der Lust oder Unlust sind, ohne dass sie desshalb solche wirklich wecken, so lange sie unter der Schwelle sind.

Wenn schon Lust- oder Unlustbedingungen unter der Schwelle nach dem Begriffe der Schwelle unzureichend sind, Lust oder Unlust spürbar werden zu lassen, ist es doch nicht dasselbe, als wenn sie überhaupt fehlten, sondern auch ihr unzureichendes Vorhandensein kann aus einem der folgenden zwei Gesichtspuncte wichtig werden.

Erstens. Je näher der Schwelle die inneren oder äusseren Bedingungen der Lust oder Unlust sind, eines desto geringern Zuwachses ihres Grades, ihrer Stärke wird es noch bedürfen, sie die Schwelle übersteigen zu lassen, desto günstiger liegen also die Verhältnisse für die wirkliche Entstehung der Lust oder Unlust.

Zweitens. Eine Bedingung der Lust oder Unlust, die für sich unter der Schwelle ist oder sein würde, wenn sie für sich bliebe, kann in Zusammensetzung mit anders gearteten Bedingungen der Lust oder Unlust, die ihrerseits für sich unter der Schwelle sein würden, ein Lust- oder Unlustresultat geben, was die Schwelle übersteigt, wovon das, sofort zu betrachtende Princip der ästhetischen Hülfe mit abhängt.

V. Princip der ästhetischen Hülfe oder Steigerung.

Vor bestimmtem Auspruch des Gesetzes erläutern wir dasselbe an einigen besondern Fällen.

Ein Gedicht, in einer fremden Sprache gehört, gewährt noch den vollen Eindruck von Versmass, Rhythmus, Reim, aber ohne

den angeknüpften Sinn. Dieser Eindruck ist wohlgefälliger als der eines regellosen Kauderwälsch von Worten, aber diese Wohlgefälligkeit ist für sich so gering, dass man ihr ohne den Sinn gar keinen erheblichen ästhetischen Werth beilegen möchte, und übersteigt sogar für sich allein nicht leicht die Schwelle der Lust. Doch verlieren die schönsten Gedichte allen oder fast allen Reiz, wenn man ihren Inhalt in prosaischer Redeform wiedergiebt, indem der Sinn ohne Versmass, Rhythmus, Reim ebenfalls nicht die Schwelle der Lust übersteigt. Man denke etwa an: »Füllest wieder Busch und Thal«, oder: »Vergangen ist der lichte Tag« u. s. w. Indem sich aber beide Factoren der Wohlgefälligkeit zum Uebersteigen der Schwelle oder im Steigen oberhalb der Schwelle helfen, entsteht ein positives Lustresultat, welches mit der ästhetischen Wirkung der einzelnen Factoren an Grösse unvergleichbar ist.

Entsprechende Hülfe leisten sich auf dem reinen Felde directer Eindrücke der Wohllaut, die Melodie und Harmonie der Töne. Der sinnliche Wohllaut reiner voller Töne hat für sich sehr geringen ästhetischen Werth, und doch, wie viel trägt er zur Schönheit des Gesanges bei. Wenn freilich reine volle Töne nicht schon für sich wohlgefälliger wären als unreine rauhe Töne, so würde auch aus dem Zusammenwirken dieser Elemente keine, die Summe ihrer Einzelwirkungen überbietende, Steigerung erwachsen. Allgemein nun wird sich das Princip so aussprechen lassen:

Aus dem widerspruchslosen Zusammentreffen von Lustbedingungen, die für sich wenig leisten, geht ein grösseres, oft viel grösseres Lustresultat hervor, als dem Lustwerthe der einzelnen Bedingungen für sich entspricht, ein grösseres, als dass es als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden könnte; ja es kann selbst durch ein Zusammentreffen dieser Art ein positives Lustergebniss erzielt, die Schwelle der Lust überstiegen werden, wo die einzelnen Factoren zu schwach dazu sind; nur dass sie vergleichungsweise mit andern einen Vortheil der Wohlgefälligkeit spürbar werden lassen müssen. Als Fälle widerspruchslosen Zusammentreffens aber sind namentlich solche zu bezeichnen, wo die eine Bedingung zugleich eine Voraussetzung oder Unterlage zum Zustandekommen der andern ist, wogegen

Fälle, wo die eine dem Zustandekommen der andern hinderlich ist, nicht unter das Princip gehören. Insbesondre gehören unter das Princip die Fälle, wo ein direct wohlgefälliger Eindruck zugleich Anlass zu wohlgefälligen Associationsvorstellungen ist, so wie die, wo ein niederer wohlgefälliger Eindruck zugleich die Unterlage für das Zustandekommen eines höheren ist. Die angeführten Beispiele sind aus diesen beiden Classen gewählt; genug andre Beispiele wird uns die Folge bringen.

Eine Folgerung des ästhetischen Hülfsprincipes ist, dass der Wegfall eines Momentes der Wohlgefälligkeit aus einer widerspruchslosen Vereinigung solcher Momente der Schönheit ohne Vergleich grösseren Abbruch thut, als das Dasein des einen Momentes für sich betreffs der Schönheit leisten kann. Alles Vorige aber stimmt dahin zusammen, dass man aus der unbedeutenden Wirkung eines Momentes der Wohlgefälligkeit für sich noch keinen Schluss gegen seinen wichtigen Beitrag zur Schönheit eines Ganzen ziehen darf.

Zum wohlgefälligen Eindrucke eines Kunstwerkes wie Naturwerkes, das wir schön nennen, tragen im Allgemeinen verschiedene Momente bei, die sich durch Analyse sondern lassen; nicht leicht bringt es eins davon für sich zu einer bedeutenden ästhetischen Wirkung; und um uns von der Grösse des Totaleindruckes Rechenschaft zu geben, müssen wir daher im Allgemeinen das Princip ihrer wechselseitigen Hülfe zuziehen. Soll es in voller Kraft auftreten, so müssen alle Momente vollkommen einstimmig, wie man sagt harmonisch, im Sinne der Lust wirken. Wo diess nicht der Fall ist — und nur zu häufig treten Conflicte in Kunst wie Natur ein — erleidet seine Leistung Abzüge, die wieder durch versöhnende Wirkungen überboten werden können; aber hiefür sind die Regeln anderweit zu suchen.

Das vorige Princip lässt sich von Bedingungen im Sinne der Lust auch wohl auf Bedingungen im Sinne der Unlust übertragen. Wenn eine Rede, die uns wegen ihres Inhaltes nicht gefällt, auch noch mit einer unangenehmen Stimme vorgetragen wird, so wird sie vollends unausstehlich. Nur bieten sich Fälle der Art nicht so leicht und auffällig als solche bezüglich der Lust dar, weil man sie möglichst beseitigt, vermeidet, oder durch Abwendung der Aufmerksamkeit sich ihnen zu entziehen sucht.

Ausdrücklich ist das Hülfsprincip auf ein widerspruchsloses Zusammen-

treffen von Bedingungen bezogen worden, die für sich ästhetisch wenig leisten. Sollten Lustbedingungen zusammentreffen, die schon für sich viel leisten, so würde zwar noch eine Steigerung über die Leistung jeder einzelnen, aber nicht nur keine grössere, sondern eine geringere als nach der Summe der einzelnen, zu erwarten sein, falls anders die psychophysischen Gesetze, denen sich das Hülfsprincip unterordnen lässt, hier noch Anwendung finden. Denn hienach nimmt zwar beim ersten Uebersteigen der Schwelle die Empfindung in viel rascherem Verhältnisse als der sie auslösende Reiz zu, aber von einem gewissen Puncte des Ansteigens (dem Cardinalpuncte) an in schwächerem Verhältnisse, was in Kürze das Wachsthumsgesetz der Empfindung heissen mag, und so ist vorauszusetzen, dass, wenn durch Zusammentreffen starker Lustbedingungen die Lust höher steigt, diess auch in geringerem Verhältnisse als nach der Summe der Bedingungen sein werde. Doch ist zu gestehen, dass eben so entscheidende directe Bewährungen dafür, als für das Gesetz der Schwelle und Hülfe, nicht vorliegen.

VI. Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen.

1) Aufstellung des Principes.

Es ist ein wichtiges Princip, um das es sich hier handeln wird, seinem Ausspruche nach zwar einfach genug, doch der Betrachtung mancherlei Seiten und Gesichtspuncte, der Verwendung manche Schwierigkeiten bietend.

Nach angeborener Einrichtung bedarf der Mensch, um sich bei activer oder receptiver Beschäftigung mit einem Gegenstand wohl zu fühlen, eines gewissen Wechsels der Thätigkeitsmomente oder Eindrücke, wozu der Gegenstand die Gelegenheit in einer Mannichfaltigkeit von Angriffspuncten bieten muss. Fehlt es an der erforderlichen Gelegenheit in dieser Hinsicht, so macht der Gegenstand den missfälligen Eindruck der Monotonie, Einförmigkeit, Langweiligkeit, Leere, Kahlheit, Armuth, und treibt dadurch zum Uebergange zu andern Gegenständen. Nach eben so angeborener Einrichtung aber verlangt der Mensch, um sich wohl zu fühlen, dass für die ganze Dauer der Beschäftigung mit einem Gegenstande alle sich in der Zeit und dem Raume folgenden Momente der Beschäftigung durch Puncte der

Gemeinsamkeit zusammenhängen oder, wie man kurz sagt, einheitlich verknüpft sind; widrigenfalls entsteht das missfällige Gefühl der Zerstreuung, Zersplitterung, Zusammenhangslosigkeit, oder selbst des Widerspruches, was ebenfalls zum Uebergange zu andern Gegenständen treibt. Wo nun überhaupt das Bedürfniss eines Wechsels der Beschäftigung, sei es aus diesem oder jenen Grunde, eintritt, braucht man dafür nach Umständen den Ausdruck des Ueberdrüssigseins oder der Ermüdung durch die frühere Beschäftigung.

Seltsam, dass die Sprache keine eben so gut bezeichnenden und unterscheidenden Ausdrücke für die beiden Seiten des Gefallens, welche in der Befriedigung unsers Principes zusammentreffen, bietet, als für die des Missfallens, welche durch Verletzung desselben entstehen. Ein Kunstwerk kann uns dadurch gefallen, dass wir uns die Verknüpfung alles dessen, was daran ist, durch eine einheitliche Idee zum Bewusstsein bringen, aber auch dadurch, dass sich unsere Betrachtung in der Mannichfaltigkeit der so verknüpften Theile und Momente ergeht. Das sind thatsächlich verschiedene Seiten des Gefallens, die beim vollen Genügen zusammentreffen müssen; aber wie sie sprachlich unterscheiden? Allenfalls wird sich sagen lassen, dass man von erster Seite sich einheitlich gestimmt, von zweiter unterhalten finde.

In Kürze fasst sich nach Vorigem das ästhetische Princip, um das sichs hier handelt, dahin zusammen: dass der Mensch, um Gefallen an der receptiven Beschäftigung mit einem Gegenstande zu finden — denn mit der activen befasst sich die Aesthetik wesentlich nicht — eine einheitlich verknüpfte Mannichfaltigkeit daran dargeboten finden muss.

Was wir einheitlich verknüpfte Mannichfaltigkeit nennen, übersetzt sich näher zugesehen in eine Uebereinstimmung des Mehreren nach gewisser Beziehung bei Abweichung nach andern. Diese Uebereinstimmung braucht nicht in qualitativer Gleichheit zu beruhen, sondern kann auch in Uebereinstimmung der Theile eines Ganzen zu einem gewissen Zweck, einer gewissen Idee oder in Causalverknüpfung der Momente eines Geschehens, (die stets eine Abhängigkeit von demselben Gesetze voraussetzt,) liegen, und aus niederem oder höherem Gesichtspuncte statt finden, wie weiterhin zu besprechen und an Beispielen zu erläutern sein wird.

An sich kann einheitliche Verknüpfung nicht ohne Mannichfaltigkeit bestehen, denn ohne solche hätten wir einfache Identität. Bei einer kurz dauernden Beschäftigung aber reicht schon eine sehr geringe Mannichfaltigkeit hin, den Geist Genüge und selbst positives Gefallen finden zu lassen, wenn es an der Einheit darin nicht fehlt; wogegen uns eine Mannichfaltigkeit, die keinen Einheitsbezug geltend macht,*) nicht nur widersteht, je länger sie sich uns aufdringt, sondern so ziemlich von vorn herein. Und wenn wir, getrieben vom Bedürfnisse des Wechsels, zur Beschäftigung mit etwas Neuem übergehen, werden wir doch nicht zu einer zersplitterten Mannichfaltigkeit, sondern nur zu etwas Anderm, was wieder einheitlich verknüpft ist, übergehen wollen. Insofern scheint auf den Gesichtspunct der Einheit grösseres Gewicht als auf den der Mannichfaltigkeit zu legen; doch dürfte man nicht sagen, dass das Gefallen wesentlich an einem Uebergewicht der Einheit über die Mannichfaltigkeit, d. i. wo das Gleiche das Ungleiche überwiegt, hänge, um nicht ein weisses Papier, einen rein ausgehaltenen Ton für das Schönste der Welt zu halten. Bei jedem grösseren Ganzen, was uns in einer gewissen Dauer beschäftigen soll, werden wir vielmehr viel Ungleichheit verlangen, die nur irgendwie einheitlich vermittelt und gebunden sein muss, um uns dadurch gefesselt zu finden.

Zeitliche und räumliche Mannichfaltigkeit treten insofern unter denselben Gesichtspunct, als die räumliche Mannichfaltigkeit, wenn schon bis zu gewissen Gränzen zugleich auffassbar, doch, um deutlich erfasst zu werden, nach einander mit der Aufmerksamkeit verfolgt werden muss, in der zeitlichen Mannichfaltigkeit aber das Fortwirken der frühern Eindrücke in die spätern hinein eine gewisse Gleichzeitigkeit derselben bedingt.

Sie treten hingegen unter verschiedene Gesichtspuncte dadurch, dass bei der räumlichen Mannichfaltigkeit die Richtung des Verfolges mehr oder weniger willkührlich, bei der zeitlichen, insofern sie nicht zugleich eine räumliche ist, durch die gegebene Folge derselben selbst vorgeschrieben ist.

---

*) Wenn die Glieder einer solchen Mannichfaltigkeit uns jedes für sich annehmlich sind, so entsteht hiedurch ein Conflict mit der Unannehmlichkeit, die von dem mangelnden Einheitsbezuge dazwischen abhängt. Von Conflicten aber wird später die Rede sein, zunächst ist hier davon abzusehen.

Dass Einheitsbezüge zu einer verschiedenen Höhe ansteigen können, erläutert sich so: In einer Mannichfaltigkeit unterscheidbarer Theile, Elemente, Momente, kurz Glieder, kann man nicht nur die Glieder selbst, sondern auch die zwischen den Gliedern mehrfach vorkommenden Unterschiede oder Verhältnisse mehr oder weniger gleich oder ungleich finden. Durch die Gleichheit von Unterschieden oder Verhältnissen zwischen gegebenen Gliedern eines Ganzen wird ein höherer einheitlicher Bezug dieser Glieder begründet, als den einzelnen Gliedern sei es für sich vermöge ihrer Untergliederung zukommt, oder dem Ganzen bei Wegfall der Unterschiede zwischen den Gliedern zukommen würde. Statt Gleichheit der Unterschiede oder Verhältnisse aber kann auch eine durch dieselbe vermittelte Zusammenstimmung der Glieder zu etwas Gleichem stehen.

Zum Beispiel:

Der Einheitsbezug, welcher die Theile eines Kreises verknüpft, ist höher als der, welcher die Theile einer geraden Linie verknüpft, und der Einheitsbezug zwischen den Theilen einer Ellipse höher, als zwischen den Theilen eines Kreises. Bei der geraden Linie nämlich liegt der Einheitsbezug unmittelbar in der gleichen Richtung aller ihrer Elemente begründet. Beim Kreise weicht jedes dem andern gleiche Element vom nächsten in der Richtung ab, aber um gleich viel ab; kurz die Unterschiede und hiemit zugleich Verhältnisse dieser Richtungen zu einander sind für die an einander gränzenden oder auch um gleich viel von einander abliegenden gleichen Elemente gleich; bei der Ellipse sind auch diese Unterschiede ungleich; jedes Element weicht vom nächsten oder gleich nahen um einen andern Winkel ab, aber die Unterschiede zwischen diesen Unterschieden, sog. Unterschiede höherer Ordnung, sind durch eine gemeinsame Regel verknüpft, in welcher sie zusammenstimmen, und welche der Mathematiker in einer Formel auszudrücken vermag. — Wird eine gleichförmige Fläche gleichförmig gestreift, so begründet die Regel dieser Streifung einen höheren Einheitsbezug, als die Gleichförmigkeit, die jedem Streifen für sich zukommt, oder die einer ganzen gleichförmigen Fläche zukommen würde, indem statt einer Gleichheit aller Theile die Unterschiede, welche durch die gleichförmige Streifung in die Fläche gebracht werden, sich folgweis in gleichen Abständen durch die ganze Fläche durch gleichen.

Eines Menschen sämmtliche Handlungen können durch die Beziehung auf sein eigenes Wohl einheitlich in sich verknüpft sein; sie können auch durch die Beziehung auf das grösstmögliche Wohl Aller einheitlich mit denen von andern Menschen einheitlich verknüpft sein. Letztre Beziehung ist höher als erstre, indem die Unterschiede zwischen den Handlungen der Einzelnen in diesem Sinne zusammenstimmen müssen.

Bei Betrachtung eines Bildes, welches ein Kampfgewühl darstellt, finden sich die Momente des Benehmens eines jeden Kämpfers durch die Vorstellung seines Strebens, den Gegner zu überwältigen, einheitlich verknüpft, das sehr verschiedene Benehmen Aller hiebei aber in höherem Sinne durch das Motiv, um was sich's bei dem Kampfe Aller handelt.

Im Allgemeinen ist mit dem Eintritt höherer Einheitsbezüge zugleich die Möglichkeit mehrer Gesichtspuncte derselben gegeben, wie denn mit der gleichförmigen Richtungsänderung aller Theile des Kreises sich der gleiche Abstand derselben von einem gegebenen Puncte verbindet, was man einen zusammengesetzten oder multipeln Einheitsbezug nennen kann. In der Ellipse tritt zu dem höheren Einheitsbezuge, welcher die Elemente der Curve verknüpft, derjenige, welcher die Radii vectores verknüpft, sofern die Summe je zweier Radii vectores, von den Brennpuncten an den Umfang gezogen, gleich ist.

Wo nicht, wie bei dem goldenen Schnitt, Verhältnisse von Theilen zu dem, die Theile selbst mitinbegreifenden Ganzen, sondern nur Verhältnisse der Theile unter einander in Betracht gezogen werden, kann die grössere Höhe einheitlichen Bezuges nur auf Grund vermehrter Zahl der Unterschiede (grösserer multipler Mannichfaltigkeit) bestehen; wogegen nicht umgekehrt vergrösserte Zahl der Verschiedenheiten nothwendig einen höhern Einheitsbezug mitführt.

Vor weiter und tiefer eingehender Erörterung erläutern wir das Princip an einer Reihe von Beispielen, die, scheinbar sehr abweichender Natur, sich demselben gemeinsam unterordnen, hiemit für seine grosse Tragweite beweisen. Um sich aber nicht überall durch scheinbare Widersprüche geirrt zu finden, wird Dreies im Auge zu behalten sein, was übrigens nicht blos für dieses Princip gilt, sondern nicht minder auf andre ästhetische Principe übertragbar ist, auch schon im Wesentlichen durch frühere allgemeinere Bemerkungen vorgesehen ist.

Zuvörderst kommt es objectiverseits dabei auf die Einheit und Mannichfaltigkeit wesentlich nur insoweit an, als sie auch als solche von uns aufgefasst wird, hiemit sich in eine subjective umsetzt. Im Grunde ist nichts in der Welt so disparat, dass es nicht durch Punkte der Gemeinsamkeit verknüpft wäre, und nichts so gleich, dass es nicht in irgendwelchen Puncten abwiche; aber insofern wir diese Puncte nicht aufzufassen vermögen, sind sie auch für das Princip nicht vorhanden. — Zweitens ist die einheitliche Verknüpfung des Mannichfaltigen zwar immer eine Bedingung im Sinne der Lust (vergl. S. 50), die aber keineswegs für sich allein immer hinreicht, das Gefallen über die Schwelle zu treiben. Während uns

ein einheitlicher Gesichtspunct, den wir nicht aufzufassen vermögen, ästhetisch von vorn herein nicht berührt, hört ein solcher, der uns ganz geläufig geworden ist, wozu unzählige in unserm Leben und unsrer Umgebung gehören, auf, uns ästhetisch zu berühren, vermag unsre Aufmerksamkeit nicht mehr zu fesseln, weil wir abgestumpft dagegen sind, hingegen entgeht manchem Gesichtspunct die Kraft dadurch, dass wir durch Andres zerstreut sind. — Drittens, da die einheitliche Verknüpfung nicht die einzige Bedingung im Sinne der Lust ist, und es auch Bedingungen in gegentheiligem Sinne giebt, so kann sie eben sowohl durch Zutritt gleichsinniger Bedingungen in ihrer Wirkung unterstützt und gehoben, als durch ungleichsinnige überwogen werden, und aus letzterm Gesichtspuncte bei aller Befriedigung des Principes auch Missfallen oder bei Nichtbefriedigung desselben Wohlgefallen entstehen, beidesfalls nur in geringerm Grade, als ohne den Conflict der Fall sein würde. Wo nun das Princip fehl zu schlagen scheint, wird man den Grund immer in einem dieser Gesichtspuncte finden können.

2) Beispiele.

Wir unterschieden an unserm Princip zwei Seiten, eine Seite der Einheit und eine Seite der Mannichfaltigkeit, welche zum Gefallen zusammenzuwirken haben. Heben wir zuerst Beispiele hervor, in denen die erste Seite besonders augenfällig zur Geltung kommt.

Die einfachste Erläuterung in dieser Hinsicht findet das Princip in dem Gefallen, was wir an der gleichförmigen Reinheit einer Farbenfläche, an dem reinen Zuge einer Linie, einem rein ausgehaltenen Tone, der reinen Glätte einer Fläche beim Hinstreichen des Auges oder Fingers darüber finden, indem durch die sinnliche Gleichheit der Empfindung, welche alle Raum- und Zeitpuncte verknüpft und die leichte Fasslichkeit dieses Einheitsbezuges dem Einheitsprincipe in vollkommenstem Grade genügt wird, indess die Mannichfaltigkeit hier auf den geringstmöglichen Grad herabgedrückt ist, nur insofern nicht ganz fehlt, als sie noch in der verschiedenen Raum- und Zeitlage der einzelnen Puncte gefunden werden kann.

In der That kann selbst der gleichförmig gefärbten Fläche, dem rein ausgehaltenen Tone eine gewisse Mannichfaltigkeit aus letzterem Gesichts-

puncte nicht abgesprochen werden. Betrachte man z. B. das Gewimmel der Sterne am Himmel oder die Augen eines Würfels, oder horche auf die Schläge eines Tactmessers, so wird man die Verschiedenheit der Raum- und Zeitlage nicht überhaupt für gleichgültig halten können, nur dass sie freilich durch das Verfliessen ausserordentlich an Deutlichkeit abnimmt. Doch bleibt es etwas Andres, sich mit dem Auge in der Mannichfaltigkeit der Puncte einer gleichförmigen Fläche ergehen, als denselben Punct constant fixiren. Wir haben hier nun eben den zugleich einfachsten und deutlichsten Einheitsbezug mit der geringstmöglichen, undeutlichsten Mannichfaltigkeit.

Alles dergleichen wird uns nun freilich bald langweilig, wenn es uns längere Zeit beschäftigen soll. Aber selbst das schönste Kunstwerk wird uns langweilig, sollen wir zu lange dabei verweilen; es tritt nur das Bedürfniss des Wechsels bei der reinen Gleichförmigkeit oder gleichförmigen Reinheit schneller ein als bei einem Kunstwerke, welches wegen grössern innern Wechsels das Bedürfniss eines äusseren minder schnell fühlbar werden lässt. Im Allgemeinen ergeht sich doch das Auge gern einige Zeit auf einer reinen Farbentafel, zumal wenn man sich das Dasein ihrer Reinheit dabei zum Bewusstsein bringt, und kann man sich am reinen Zuge einer Linie, an einem rein ausgehaltenen Tone wohl erfreuen, wenn man die Aufmerksamkeit darauf richtet; wogegen jeder Fleck, jedes Sprisselchen, jede regellose Biegung, Verdickung oder Verdünnung einer übrigens rein und gerade gezogenen Linie, jedes Geräusch als Beimischung eines Tones, jedes unmotivirte Schwanken in seiner Höhe, jede Rauhheit, der wir auf einer übrigens glatten Fläche begegnen, die Wohlgefälligkeit vermindert oder Missfallen weckt, indem der Einheitsbezug der störenden Stelle zu jeder andern Stelle dadurch verloren geht, hiemit die Einheitsbeziehung des Ganzen einen Bruch erleidet.

Man kann bemerken, dass der Zuwachs des Missfallens an einer Unreinheit nicht mit dem Zuwachs der Unreinheit selbst gleichen Schritt hält. Ein kleiner Schmuzfleck auf einer übrigens ganz reinen Fläche stört uns ausnehmend; kommt ein zweiter hinzu, so wächst das Missfallen in der Regel wohl, doch in viel geringerem Verhältnisse, und unter Umständen fast gar nicht. Manche Frau ist über den ersten Fleck, der auf ihr weisses Kleid oder Tischtuch gemacht wird, ausser sich; kommt ein zweiter hinzu, so denkt sie, es war nichts mehr daran zu verlieren. Dabei kommen freilich auch ethische Verhältnisse in Rücksicht,

sie gehen aber mit den ästhetischen Hand in Hand, und es gilt von moralischen Flecken dasselbe als von physischen. Von diesem Zurückbleiben der Missfälligkeit hinter der Ursache derselben lässt sich ein doppelter Grund angeben. Einmal wächst nach einem (schon S. 53 berührten) psychophysischen, durch Beziehung auf Lust- und Unlustreize in die Aesthetik übertragbaren, Gesetze eine Empfindung überhaupt mit Verstärkung des Reizes über einen gewissen Grad hinaus schwächer als der Reiz, oder selbst gar nicht mehr merklich. Ein Licht, in eine fast dunkle Stube gebracht, fügt ausserordentlich viel Helligkeit hinzu; ein zweites gleiches hinzugebracht, lässt die Helligkeit nur noch in unverhältnissmässig geringerem Verhältnisse wachsen. Zweitens wird bei Verdoppelung einer störenden Stelle doch die Störung insofern nicht ganz verdoppelt, als die störenden Stellen selbst und die Weisen ihrer Störung etwas Gleiches darbieten. Beide Gründe dürften im Allgemeinen zusammen in Betracht zu ziehen sein.

So wenig gleichförmige Reinheit uns lange für sich zu fesseln vermag, so willkommen ist uns doch im Allgemeinen die Reinheit der Contoure, der Farben in den Theilen eines Kunstwerkes, weil jeder Theil von selbst nur die kurze Betrachtung in Anspruch nimmt, über die hinaus er anfangen würde uns langweilig zu werden. Gehen wir doch bald von einem Theile zum andern über, um damit des zwischen ihnen bestehenden höheren Einheitsbezuges zu gewahren; nun kann sich die Gewahrung des niedern an der Gleichförmigkeit der Theile in vortheilhafter Weise damit verbinden. Unstreitig zwar können wir die Reinheit von Contouren auch desshalb fodern, weil der darzustellende Gegenstand dadurch schärfer ins Licht tritt, aber Beides widerspricht sich nicht, sondern hilft sich; sonst könnte uns eine reingezogene Linie nicht auch ausser einer Zeichnung besser gefallen als eine unrein gezogene.

Die stärkste Störung erfährt natürlich die Gleichförmigkeit eines Eindruckes durch seine völlige Unterbrechung; und man kann sagen, dass solche an sich überall im Sinne der Unlust ist, nur dass die Schwelle der Unlust namentlich durch einzelne Unterbrechungen nicht überall überstiegen wird, und Regelmässigkeit der Unterbrechungen eine Compensation bewirken kann, sofern damit ein höherer Einheitsbezug eintritt, der für den Bruch des niederen zu entschädigen vermag, wie jedenfalls vom Tact im

Gebiete des Gehörs gilt; doch reicht diese Entschädigung nicht überall anderwärts zu. Ein irgendwie intermittirender Lichtreiz kann uns durch seine Unterbrechungen geradezu peinlich werden; das Hinfahren über eine rauhe Oberfläche, deren Rauhheit doch nur auf Unterbrechungen ruht, wird Niemand behagen, und eben so missfällt jedem ein unregelmässiges Geklapper. Plötzliche starke Aenderungen kommen der völligen Unterbrechung im Effect nahe. Also steht allgemein gesprochen alles Rauhe, Grelle, Schroffe, Eckige, Abrupte, Zerrissene im Nachtheil der Wohlgefälligkeit gegen das Sanfte, Runde, Fliessende, in sich Zusammenhängende, aus einander Folgende, durch Uebergänge Vermittelte, und knüpfen wir nicht nur unwillkührlich die Vorstellung einer Ungefälligkeit an jene Ausdrücke, sondern brauchen sie auch geradezu zur Bezeichnung einer solchen.

Der ästhetische Vortheil wie Nachtheil aus vorigen Gesichtspuncten kann freilich in unzähligen Fällen durch Gegenwirkungen überboten werden. Dass das Weib rundlichere, fliessendere Formen hat als der Mann, begründet allgemeingesprochen einen Schönheitsvortheil desselben, der unter den vorigen Gesichtspunct tritt, vor dem Manne; aber unmöglich wäre es, die weibliche Schönheit allein aus diesem Gesichtspuncte zu verstehen und danach zu messen. Das dicke fette Weib gefällt uns trotz dem, dass es in fliessender Rundung der Formen das schönste, um so mehr den schönsten Mann übertrifft, doch schon desshalb weniger, weil für eine nicht zu kurze Betrachtung das Bedürfniss der Mannichfaltigkeit durch die einfachern Rundungen der Form weniger befriedigt wird, missfällt uns aber sogar, weil sich an die Formen der Corpulenz die ungefällige Vorstellung von einer Beschwerung des Körpers durch eine Masse, die seinen Kräften nichts zusetzt, nur seiner freien Beweglichkeit schadet, von überschrittener Jugend, von trägem Leben knüpft; indess bei Persern und Türken, denen träge Ruhe eher gefällt als missfällt, wegen geringern Bedürfnisses der Abwechselung und Zurücktretens jener Associationen junge Mädchen sogar gemästet werden, um sie durch rundlichere Formen um so reizender zu machen.

Eine viereckige Tasse vermöchte uns nicht eben so gut zu gefallen als eine runde, ungeachtet sie dem Zweck eben so gut entspräche, weil, alles Uebrige gleich gesetzt, das Runde überhaupt gefälliger als das Eckige ist; aber in unzähligen Fällen ziehen wir

doch um des Zwecks oder andrer Nebenbedingungen willen das Eckige, ja sogar die scharfe Ecke vor.

Wird eine, erst als gleichförmig vorgestellte, weisse oder Farbenfläche marmorirt, gestrichelt, getüpfelt, so wächst die Mannichfaltigkeit, aber der einheitliche Bezug aller Theile der Fläche geht mehr oder weniger verloren. Ist nun die Variation, welche in dieselbe gebracht wird, ganz principlos, werden z. B. hier grosse, da kleine, hier regelmässige, da unregelmässige, hier rothe, da schwarze Kleckse, dazu geradlinige, krummlinige, geknickte Linien unter einander auf der Fläche angebracht, so lehrt die Erfahrung, dass das Niemanden gefällt; selbst das Tättowiren der Wilden hält Gesichtspuncte der Regelmässigkeit ein: Beweis, dass mit möglichster Mannichfaltigkeit allein keine Wohlgefälligkeit zu erzielen ist. Wenn hingegen durch die Marmorirung, Strichelung, Tüpfelung ohne strenge Regel ein gewisser gemeinsamer Charakter durchgeht, und selbst diese Benennungen weisen uns auf einen solchen hin, so kann eine solche Fläche nicht nur noch recht wohl gefallen, indem der Einheitsbezug, den jener Charakter voraussetzt, zwar minder deutlich als der verloren gegangene der Gleichförmigkeit ist, aber doch noch merklich genug ausgeprägt sein kann, um mit Rücksicht auf die vermehrte Mannichfaltigkeit einen Lusterfolg zu geben. Ja Manchem und unter manchen Umständen gefällt dergleichen besser als die monotone Farbe, ohne dass sich allgemein berechnen lässt, was besser gefallen muss, weil hiebei Nebenumstände und subjective Stimmungen mit ins Spiel kommen. So ist noch nicht zu lange her, dass man allwärts marmorirte Büchereinbände sah, jetzt sieht man solche nirgends mehr.

Letztres Beispiel aber spielt schon in die Betrachtung höherer Einheitsbezüge hinein, zu denen wir uns jetzt wenden.

Am nächsten kommt dem einfachen Einheitsbezuge ungetrübter Gleichförmigkeit die gleichförmige Wiederholung gleicher einfacher Eindrücke in Raum oder Zeit, wie sie nur angenähert in vorigem Beispiele, entschieden durch ganz regelmässige Tüpfelung, Streifung, Cannelirung von Flächen oder regelmässige Tactfolge einfacher Gehörseindrücke geboten wird. Darüber hinaus aber begründet jede zusammengesetztere Regel, Gesetzlichkeit, Ordnung einen mehr oder weniger hohen und zusammengesetzten Einheitsbezug, beispielsweise in Symmetrie, goldnem

Schnitt, Wellenlinie, Schneckenlinie, Mäander, Tapeten- und Teppichmustern von mancherlei Art, Versmass, Rhythmus, Reim.

Durch jedes Aufsteigen zu einem höheren Einheitsbezuge über der Gleichförmigkeit wird der niedre der Gleichförmigkeit selbst verletzt, indem der höhere nur zwischen einer grösseren als blos räumlichen und zeitlichen Verschiedenheit von Theilen bestehen kann. Hiedurch wird an Mannichfaltigkeit gewonnen, und für den Bruch des niederen Einheitsbezuges tritt, wie schon oben bemerkt, eine Entschädigung durch den höhern ein, hiemit der doppelte Vortheil, dass die grössere Mannichfaltigkeit der Langweiligkeit weniger leicht und weniger rasch Raum giebt, und dass der höhere Einheitsbezug einem höheren geistigen Anspruche entgegen kommt. Doch entgehen diese Vortheile nicht ganz Nachtheilen, welche unter Umständen überwiegen können.

Einmal findet sich, dass in manchen Fällen der Bruch des niedern Einheitsbezuges mit stärkerem Missfallen empfunden wird, als durch das Aufsteigen zum höhern ausgeglichen werden kann; zweitens kann die Regel, welche den höhern Einheitsbezug begründet, so complicirt oder von so hoher Ordnung sein, um nicht fasslich zu sein; dann erscheint sie uns vielmehr als Unordnung statt als Ordnung; und überhaupt nimmt die Schwierigkeit der Auffassung einer einheitlichen Beziehung mit der Höhe derselben zu. Zwar bei einem einfachen Muster empfinden wir noch nichts von einer solchen Schwierigkeit; doch bleibt der einheitliche Bezug der Gleichförmigkeit so zu sagen am aufdringlichsten. Wenn aber hienach unter Umständen der einfache Einheitsbezug der Gleichförmigkeit in Vortheil gegen einen höhern bleiben kann, ist es doch allgemeingesprochen unmöglich, mittelst der erstern die Wohlgefälligkeit so hoch zu steigern, als mit höheren nur nicht zu hohen Einheitsbezügen; daher die häufige Anwendung, die man von solchen macht.

So giebt man allen Gefässen, Geräthen, Möbeln eine regelmässige Form, insoweit es der Zweck gestattet, auch selbst, wenn er eine unregelmässige Form eben so gut gestattete; liebt Kleider, Teppiche, Wände mit regelmässigen Mustern zu bedecken; giebt Möbeln, Bildern an den Wänden eine symmetrische Stellung zu einander; cannelirt Säulen; reiht Gitterstäbe nach der Regel u. s. w., sucht aber bei alle dem die Vortheile des niedern Einheitsbezuges der Gleichförmigkeit noch so gut als möglich dadurch zu wahren,

dass man die Theile, welche in den höhern Bezug eintreten, so weit es immer der Zweck gestattet, glatt, in reiner Weisse oder Farbe und in reinen Contouren hält.

In allen Fällen praktischer Verwendung freilich machen sich Mitbestimmungen geltend, die abgesehen von den obenerwähnten inneren Conflicten des Principes den Vortheil des höheren Einheitsbezuges verkümmern wie gegentheils unterstützen können. Sonst würden wir nicht noch so viel weisse und einfarbige Kleider und Wände sehen, nicht anderseits so oft in Zweifel sein können, ob wir die Wohlgefälligkeit eines Gegenstandes vielmehr auf seine regelmässige Form oder die sich associativ geltend machende Angemessenheit derselben zu seiner Bestimmung zu schreiben haben. Nur allgemeingesprochen eben scheint der Vortheil des höhern Einheitsbezuges vor dem niedern der Gleichförmigkeit und vollends vor der Regellosigkeit durch alle Mitbestimmungen durch, und tritt um so reiner hervor, je mehr solche fehlen. Um ihn aber so rein als möglich zu haben, muss man solche so sehr als möglich ausschliessen; und in dieser Beziehung ist nichts instructiver als die so zu sagen zauberhafte, allen Mitbestimmungen merklich entzogene, Leistung des Kaleidoskops.

In der That mag eine Anordnug noch so gleichgültig oder eine Unordnung noch so ungefällig sein, das Kaleidoskop erzwingt durch den zusammengesetzten Einheitsbezug regelmässiger Wiederholung mit allseitiger Symmetrie die Wohlgefälligkeit, und ein ziemlich bekanntes Spiel leistet Aehnliches schon mit zweiseitiger Symmetrie. Was für einen Krakel mit Tinte wir auf ein Papier machen, wenn wir es inmitten oder am Rande des Krakels so zusammenbrechen, dass ein symmetrischer Abdruck davon auf der Gegenseite entsteht, so erwächst für die Zusammensetzung des Krakels mit dem Abdruck eine Wohlgefälligkeit, die nur durch die Unreinheit, welche der Abdruck den einzelnen Zügen verleiht, einen gewissen Abbruch erleidet.

Fraglos hienach, dass auch an der Wohlgefälligkeit der menschlichen Gestalt die zweiseitige Symmetrie wesentlichen Antheil hat; blos eine Seite des Menschen für sich möchte uns, abgesehen von der freilich vorwiegenden Gewöhnung, die menschliche Gestalt aus associativen Gesichtspuncten ins Auge zu fassen, auch nur als ein unregelmässiger Krakel erscheinen. Ja verletze man durch schiefe Nase, schiefen Mund die Symmetrie, so wird es

die Schönheit stark spüren, womit übrigens nicht ausgeschlossen ist, dass an der menschlichen Schönheit noch ganz andre Factoren mitwirken, denn sie ist so zu sagen so zusammengesetzt als der Mensch selbst. Man kann aber bei dieser Gelegenheit wieder die Leistung des Hülfsprincipes erkennen. Nimmt man dem menschlichen Körper seine Symmetrie, so verliert seine Schönheit viel mehr, als man nach der Leistung blos bedeutunglosser Symmetrie meinen sollte, dass sie ihm geben könnte.

Bei Abweichungen von der Symmetrie zeigt sich entsprechend als bei Abweichungen von der Gleichförmigkeit, dass die Verminderung der Wohlgefälligkeit dem Grade der Abweichung nicht proportional wächst. Wenn ein Rechteck nur ganz wenig windschief ist, merken wir die Abweichung überhaupt nicht und die Missfälligkeit derselben bleibt mit der Wahrnehmbarkeit derselben zugleich unter der Schwelle; aber schon eine kleine Abweichung, wenn sie nur erst merklich wird, kann die Wohlgefälligkeit erheblich stören oder in Missfälligkeit verwandeln. Nimmt die Abweichung zu, so nimmt auch die Missfälligkeit bis zu gewissen Gränzen zu, aber keineswegs so, dass wir von der doppelten Abweichung mit doppelter Unlust betroffen würden, und über gewisse Gränzen hinaus, wo das Gefühl der Annäherung an Symmetrie verloren ist, hat eine weitere Vergrösserung der Abweichung keinen merklichen Einfluss mehr zur Vermehrung der Missfälligkeit.

Dass es aber doch auch Fälle geben kann, wo durch Aufsteigen zu einem höheren Einheitsbezuge über dem der Gleichförmigkeit wegen zu starker Verletzung des niedern, abgesehen von allen Mitbestimmungen, an Wohlgefälligkeit eingebüsst werden kann, beweist sich mit Folgendem:

Gewiss ist, dass, wenn man mit dem Finger über die Zähne eines noch so regelmässig geschnitzten Zahnrades hinstreicht, man nicht denselben angenehmen Eindruck davon hat, als beim Hinstreichen über eine ganz glatte Fläche, indem die oftmalige völlige Unterbrechung des gleichförmigen Eindruckes, welcher den niedern Einheitsbezug dazwischen begründet, den Vortheil der regelmässigen Wiederholung, welche einen höheren Einheitsbezug begründet, überbietet; und aus gleichem Grunde peinigt uns ein noch so regelmässig intermittirender Lichtreiz. Dass es sich aber in der That hiebei vielmehr um einen überbotenen als fehlenden Vortheil der regelmässigen Wiederholung handelt, beweist sich dadurch, dass durch Unregelmässigkeit der Wiederholung die Ungefälligkeit wächst, also zieht die Regelmässigkeit doch etwas von der Ungefälligkeit ab. Auch giebt

es andre Fälle, wo der Nachtheil der häufigen Unterbrechung nicht dasselbe Uebergewicht über den Vortheil der regelmässigen Wiederholung beweist. So erscheint uns ein regelmässiges Gitter gefälliger als eine glatt fortlaufende Wand, — was für zeitliche Intermissionen im Felde des Gesichts gilt, überträgt sich also nicht auf räumliche, — und ein regelmässiger leerer Tactschlag mindestens nicht ungefälliger als ein continuirliches Geräusch.

Dass nun das Verhalten in diesen verschiedenen Fällen ein verschiedenes ist, lässt sich freilich aus dem Princip selbst nicht a priori voraussehen, begründet aber eben so wenig einen Widerspruch gegen dasselbe, da nach Verschiedenheit der Bedingungen der Conflict sich recht wohl verschieden entscheiden kann.

Dass ein regelmässiger Tactschlag gegen eine unregelmässige Folge von Schlägen in entschiedenem Vortheil der Wohlgefälligkeit ist, wird Niemand in Abrede stellen; auch folgt man dem regelmässigen Gange selbst einiger leeren Tactschläge nicht ungern, wohl länger als einem continuirlichen blos einförmigen Geräusche, indem sich die Aufmerksamkeit dadurch in nicht ungefälliger Weise sozusagen gewiegt findet; nur eine längere Fortsetzung der leeren Schläge vermag die Aufmerksamkeit so wenig zu fesseln, als die irgend eines andern einheitlichen Eindrucks. Der entschiedene Beweis aber, dass der regelmässige Tact vielmehr etwas im Sinne der Lust als Unlust ist, was nur für sich nicht leicht die Schwelle erheblich übersteigt, liegt darin, dass er in Zusammensetzung mit den anderweiten Bedingungen gleichen Sinnes, welche die Musik zu ihm hinzubringt, dem Princip der ästhetischen Hülfe oder Steigerung genügt, das heisst, ein grösseres Product des Wohlgefallens gibt, als nach den dazu beitragenden Momenten für sich erwartet werden könnte. Der Tact für sich will allerdings wenig sagen, eine Musik ohne Tact aber vermöchte kaum zu bestehen. Erfüllt sich nun der Tact mit der Mannichfaltigkeit der Momente, welche die Musik hinzubringt, so wird er dann auch fast ins Unbestimmte vertragen.

In den melodischen und harmonischen Beziehungen der Töne selbst spielt unstreitig unser Princip seine Rolle, nicht zwar nach der Weise, wie Herbart die Tonhöhen in Gleiches und Ungleiches zerlegt, die ihn zu der Seltsamkeit geführt hat, in der Octave den vollen Gegensatz gegen den Grundton zu finden, und zu nicht minder seltsamen Rechnungen geführt hat, aber nach der Weise,

wie Helmholtz Gleichheit und Verschiedenheit der Töne betreffs ihrer Obertöne in Rücksicht zieht. Nur kann unser Princip keinen Anspruch machen, mehr als einen sehr allgemeinen Gesichtspunct musikalischer Wohlgefälligkeit zu bieten; Rechnungen lassen sich auf seinen Ausspruch überhaupt nicht gründen.

Mit den bisherigen Beispielen haben wir uns im Felde rein anschaulicher Verhältnisse gehalten, indem wir unter solchen Kürze halber Verhältnisse sinnlicher Eindrücke überhaupt verstehen. Aber das Princip reicht weit und hoch darüber hinaus in das darüber aufsteigende Gesammtgebiet unsrer Vorstellungen, was wir zwar hier nicht ganz damit durchmessen, aber doch in einigen Puncten berühren wollen, nachdem es gelegentlich schon früher in Erwähnung von Mitbestimmungen, die daraus fliessen, geschehen ist.

So in Geltendmachung des Gesichtspunctes der Zweckmässigkeit. In der That einer der Gesichtspuncte, wesshalb uns das Zweckmässige gefällt, obwohl nicht der einzige, ist der, dass wir alle Theile des zweckmässigen Ganzen durch den Bezug zur Zweckidee einheitlich verknüpft finden. Für die Zweckidee aber können auch andre Ideen eintreten. Und so verlangen wir schliesslich überhaupt von jedem Kunstwerke, dass alle Theile desselben durch eine einheitliche Idee oder Erweckung einer einheitlichen Stimmung verknüpft sind. Es ist gewissermassen die oberste Foderung, die wir an ein Kunstwerk zu stellen haben, wodurch Foderungen an den unter der Idee begriffenen Inhalt nicht ausgeschlossen werden; die Foderung der Einheit aber muss bei dem verschiedensten Inhalt erfüllt sein, soll nicht das Kunstwerk an einem wesentlichen Mangel leiden.

Was nun verstehen wir unter einheitlicher Idee hiebei? Eine noch verhältnissmässig einfache, weil abstracte, Vorstellungsverknüpfung, in welcher nicht nur alle Theilvorstellungen durch eine gemeinsame Beziehung verknüpft sind, sondern die auch zwischen allen Momenten der Ausführung ins Concrete eine Verknüpfung dadurch herstellt, dass alle unmittelbar oder durch Vermittelungen mit ihr als etwas Gemeinsamen zusammenhängen.

Nicht minder aber als in eigentlichen Kunstwerken spielt unser Princip seine Rolle in so manchen kleinen Kunstspielen, als wie sinnreichen und witzigen Vergleichen, Wortspielen und andern Kleinigkeiten von untergeordnetem ästhetischen Interesse, wobei

freilich noch sonst Manches mit hineinspielt, worauf für jetzt nicht einzugehen. Betrachten wir hier nur ein Beispiel:

Räthsel vergnügen uns dadurch, dass sie zu einer vorgegebenen Mannichfaltigkeit von Vorstellungen uns die einheitliche Verknüpfung in der Auflösung des Räthsels erst suchen lassen. In dem Entdecken dieser Beziehung liegt der Reiz der gelungenen Auflösung, indess in der Voraussicht, dass sich die Auflösung finden lasse, eine Vorwegnahme desselben liegt, welche in der That dazu gehört, uns am Errathen selbst Lust finden zu lassen; denn Räthsel, von denen man weiss, dass es keine Lösung dafür giebt, mag Niemand rathen, man hätte davon nur die reine Unlust eines zersplitterten Vorstellungscomplexes; und wer sich bewusst ist, Räthsel schlecht rathen zu können, findet daran auch keinen Geschmack. Bei Charaden aber ist es immer von Vortheil, wenn die Aufgabe für die verschiedenen Sylben oder Wortabtheilungen irgendwie einheitlich verflochten ist, nicht für jede als ein unabhängiges Räthsel auftritt.

Unstreitig nun trägt zum Reize des Räthselrathens auch das Gefallen an der Ueberwindung einer Schwierigkeit bei, der wir uns gewachsen finden, indem wir nach einem anderweiten Princip zum Bedürfniss der Einheit auch das Bedürfniss eines gewissen Grades der Beschäftigung haben, dabei aber die einheitliche Verknüpfung dieser Beschäftigung durch Richtung auf ein bestimmtes Ziel, selbst abgesehen von der Beschaffenheit des Zieles, verlangen; daher gar zu leicht zu errathende Räthsel uns nicht interessiren. Aber im Allgemeinen wollen wir doch, dass bei jeder Ueberwindung von Schwierigkeiten noch etwas Andres als die Ueberwindung selbst herauskommt; und lesen daher ein längeres Räthsel auch nach dem Errathen gern noch einmal durch, um uns der einheitlichen Verknüpfung des gesammten Inhalts durch das Wort des Räthsels zu erfreuen; dabei mit Unlust bemerkend, was etwa nicht recht dazu stimmen will.

So sehr wir uns aber an sinnreichen und witzigen Vergleichen, Wortspielen, hübschen Räthseln, Charaden vergnügen mögen, so sehr uns auch Anekdoten aus diesem oder jenem Gesichtspuncte amüsiren können, und so gern wir einige davon hinter einander lesen oder hören, werden wir es doch nicht über uns gewinnen, eine längere Reihe davon hinter einander zu hören oder zu lesen; schon vor der zwanzigsten haben wir es gründlich

satt; indess wir wohl einen ganzen Band eines guten Romans auf einen Sitz auslesen, so zu sagen gar nicht davon loskommen können, ungeachtet wir von jeder Anekdote für sich einen grösseren Lustertrag hätten als von jedem gleich grossen Stück des Romans, und man meinen könnte, dass durch den beständigen Inhaltswechsel der Anekdoten die Erregbarkeit immer frisch erhalten werden müsste. Aber eben dieser Wechsel ohne verknüpfenden Faden lässt uns nicht lange bei dem Lesen aushalten; ja, wenn nicht jeder Vergleich, jede Anekdote für sich dem Princip der einheitlichen Verknüpfung genügte und sonst noch durch die Beschaffenheit des Inhaltes interessirte, würden wir um so weniger dabei aushalten.

So viel zur Erläuterung des Gesichtspunctes der Einheit, der in unser Princip eingeht. Wenden wir uns zu dem der Mannichfaltigkeit, so mögen wir zuvörderst im Allgemeinen zurückrufen, dass das Gefühl der Monotonie um so zeitiger und stärker hereinbricht, je mehr es an Mannichfaltigkeit fehlt, wonach die reine Gleichförmigkeit demselben mehr unterliegt als die gleichförmige Wiederholung einer einfachen Form, und diese mehr als die eines zusammengesetzten Musters; können aber auch auf viele Schauspiele insbesondre verweisen, deren Reiz, wenn schon nicht auf der Mannichfaltigkeit allein beruhend, doch mit wachsender Mannichfaltigkeit wächst, ohne dass das Gefühl der Einheit dabei sich mit steigere, nur dass es nicht verloren gehen darf, um nicht mit der ersten Seite des Principes in Widerspruch zu gerathen.

In das Kaleidoskop thut man niemals blos ein oder zwei Steinchen, sondern eine Mehrheit von solchen, womit ohne Vortheil für die einheitliche Beziehung, die immer in derselben Art symmetrischer Verknüpfung liegt, nur ein Vortheil für die Mannichfaltigkeit entsteht.

Lange kann man sich an den Evolutionen eines Fluges von Tauben oder Staaren ergötzen, so mehr und so länger, je mannichfacher die Wendungen, Schwenkungen, Gestaltveränderungen desselben sind. Jetzt ballt sich der Schwarm zur Kugel, jetzt dehnt er sich zum Ellipsoid, jetzt bietet er uns eine breite, jetzt eine schmale Seite dar, jetzt zieht er sich zusammen und verdunkelt sich dadurch, jetzt dehnt er sich aus und wird dadurch lichter; jetzt trennt sich die Masse, jetzt vereinigt sie sich wieder, und oft blitzähnlich geht eine Veränderung in die andre über;

man wird nicht müde dem zuzusehen. Aehnlich ist es mit den Evolutionen und Manoeuvers der Soldaten. Ja selbst den Bewegungen eines in starkem Winde flackernden Wimpels kann man eine Zeit lang mit Unterhaltung und Interesse folgen, wie er bald sich flach ausbreitet, bald sich aufbauscht, bald sich in sich verschlingt, dass man meint, er könne nicht wieder auseinander, dann sich doch wieder löst, eine neue Verschlingung eingeht, jetzt sich nach oben aufbäumt, dann wieder nach unten, nach den Seiten getrieben wird. Im Jahre 1870 gab der bei jeder neuen Siegesnachricht sich wiederholende Flaggenschmuck der Häuser oft genug Gelegenheit, sich mit diesem Schauspiel zu unterhalten.

In allen diesen Fällen handelt es sich nicht um eine rein zersplitterte Mannichfaltigkeit; vielmehr wird die Zusammengehörigkeit aller Theile objectiverseits bei dem Fluge der Tauben oder Staare durch ihren Geselligkeitstrieb, bei den Evolutionen und Manoeuvres der Soldaten durch den Willen des Commandirenden und die Absicht der Manoeuvres, bei der flatternden Flagge durch die Kraft des materiellen Zusammenhanges vermittelt, und ein einheitlicher Eindruck hievon bleibt subjectiv durch alle Wechsel durch bestehen; aber das Vergnügen der Unterhaltung wächst nicht mit dem Eindrucke dieser sich immer gleich bleibenden einheitlichen Verknüpfung, sondern mit dem der Mannichfaltigkeit.

Zu den wirksamsten Mitteln, der Monotonie an den Gegenständen zu begegnen, gehören Verzierungen. Um geschmackvoll zu sein, müssen solche immer durch eine einheitliche Beziehung zur Form, zum Zweck des Gegenstandes oder den Verhältnissen, mit denen in Zusammenhang er zu betrachten ist, motivirt sein, also sich dem einheitlichen Eindrucke desselben vielmehr unterordnen als denselben schädigen; insoweit sie aber diese Bedingung erfüllen, werden sie allgemeingesprochen den Gegenstand um so wohlgefälliger erscheinen lassen, je mannichfaltiger sie sind.

In Kunstwerken, wo ein ganzer Aufbau höherer Beziehungen über niederen mit einem Abschlusse in der Idee des Kunstwerkes statt findet, wächst die Mannichfaltigkeit mit der Höhe dieses Aufbaues nicht nur vermöge Vermehrung der Verschiedenheiten des unterliegenden sinnlichen Materials, sondern auch der Stufen der darüber aufsteigenden Beziehungen, kurz ausgedrückt nicht blos nach der Breite sondern auch nach der Höhe. Hienach liegt

überhaupt in dem Aufsteigen zu höheren Beziehungen eins der wirksamsten Mittel, das Wohlgefallen nicht nur der Stufe nach zu erhöhen, sondern auch dem Grade nach zu steigern, was nur darin seine Beschränkung und Gränze findet, dass höhere Beziehungen im Allgemeinen minder leicht fasslich sind als niedere, und ein höheres geistiges Vermögen und höhere Vorbildung voraussetzen, um wirklich gefasst zu werden.

3) Sachliche Conflicte und Hülfen.

Mehrfach haben wir Gelegenheit gehabt, von associativen Mitbestimmungen unseres Principes zu sprechen, und Abschnitt IX wird näher auf den Gesichtspunct derselben eingehen; für jetzt aber heben wir noch einen andern sehr allgemeinen Gesichtspunct der Mitbestimmung hervor, der sich mit dem vorigen vielfach combinirt und kreuzt und nicht minder Conflicte wie Hülfen für das Princip bedingen kann.

Bei jedem Gegenstande kommt es ausser auf die Verhältnisse der Gleichheit und Ungleichheit daran, worauf sich unser Princip bezieht, auch auf die Beschaffenheit dessen, was in diese Verhältnisse eintritt, an, wovon wir erstres kurz als formale, letztres als sachliche Seite des Gegenstandes rechnen,*) dabei nicht ausgeschlossen, dass in die sachliche Seite selbst wiederum Verhältnisse des Gleichen und Ungleichen aber nur in untergeordneter Weise eingehen. Jedenfalls geht die Beschaffenheit eines Gegenstandes nicht ganz in solchen Verhältnissen auf, sondern wird man davon noch einen Inhalt oder Stoff, welcher diesen Verhältnissen unterliegt, als sachliche Seite unterscheiden können. Nun kann der formalerseits durch unser Princip bestimmte ästhetische Eindruck auch zugleich sachlicherseits in Conflict oder Einstimmung damit ästhetisch bestimmt sein.

Das einfachste Beispiel eines solchen Conflictes hat man darin, dass ein rein bitterer Geschmack, ein rein stinkender Geruch uns in jedem Falle, wenn wir nicht abgestumpft dagegen sind, miss-

*) Zur formalen Seite werden wir weiterhin auch Verhältnisse der Widerspruchslosigkeit und Klarheit rechnen, wovon in den beiden folgenden Abschnitten die Rede sein wird, und denen nicht minder eine sachliche Seite des Inhaltes entspricht.

fällt, ungeachtet er dem Principe einheitlicher Verknüpfung so gut genügt als eine reine Farbenfläche, der reine Zug einer Linie, ein rein ausgehaltener Ton. Der rein bittre Geschmack u. s. w. missfällt uns aber nicht, weil in der Reinheit an sich etwas Missfälliges läge, sondern weil mit seiner Reinheit die Quantität der von der Qualität abhängigen Unlustwirkung wächst. In diesem einfachsten Falle reducirt sich nämlich die stoffliche oder sachliche Seite einfach auf die Qualität. Hiegegen kann man die Wohlgefälligkeit, welche der reinen Farbenfläche, dem reinen Zuge einer Linie, einem rein ausgehaltenen Tone zukommt, nicht eben so auf deren Qualität abgesehen vom Princip der Einheit schreiben, da man sonst durch unregelmässige und regellos zerstreute Kleckse von einer an sich wohlgefälligen Farbe jede gleichförmige Fläche müsste verschönern können, was nicht der Fall ist; da ferner eine rein und scharf gezogene Linie uns besser gefällt als eine unsicher und schwankend gezogene, ungeachtet die Qualität der Linie beidesfalls gleich ist; und da wir noch lieber einen Gesang mit einem rauhen Tone von sich gleichbleibendem Charakter hören, als einen solchen mit unregelmässig sich einmischenden an sich wohlgefälligen, aber aus jenem Charakter heraustretenden Tönen.

Verlangt man gegentheils ein einfaches Beispiel von sachlicher Unterstützung unsers Princips, so braucht man nur darauf zu weisen, dass (abgesehen von Associationen, welche den Erfolg ändern können) dieselbe Fläche uns besser gefällt, wenn sie mit einer tiefen oder feurigen reinen Farbe als mit reinem Grau oder gar Schwarz überzogen ist.

Durch Voriges sind wir aber aufmerksam gemacht, dass wir überhaupt überall nicht blos auf das Dasein der einheitlichen Verknüpfung, sondern auch die Beschaffenheit des einheitlich Verknüpften zu achten haben, um den ästhetischen Erfolg im Ganzen richtig zu beurtheilen; denn was uns in dieser Beziehung Beispiele aus dem niedersten ästhetischen Gebiete lehrten, findet seine Anwendung nicht minder auf die höchsten Gebiete; wonach Kunstwerke, welche dem Principe der einheitlichen Verknüpfung im Sinne der Lust genügen, uns doch ebenso durch ihren widerwärtigen Inhalt noch missfallen, wie aber auch gegentheils durch einen wohlgefälligen Inhalt um so besser gefallen können.

Wo formale und sachliche Seite des Gefallens sich unterstützen, findet eine Steigerung des Wohlgefallens nach dem Hülfs-

principe statt. Im Falle sie in entgegengesetztem Sinne gehen, kann nach Umständen das Gefallen oder Missfallen überwiegen oder ein Schwanken zwischen beiden entstehen, überhaupt verschiedene Fälle eintreten.

So wird durch die Zusammenstimmung aller Darstellungsmittel zu einer missfälligen Idee die Missfälligkeit derselben mit um so grösserer Kraft zur Geltung kommen, indess uns doch noch die gute Zusammenstimmung gefallen kann; wo sich dann nicht allgemein sagen lässt, was im Ganzen überwiegen wird, es vielmehr auf die Richtung ankommen wird, welche der Geist bei der Auffassung nimmt, ob sie mehr nach der formalen oder sachlichen Seite geht.

Dass die associativen und sachlichen Mitbestimmungen unsers Principes sich mit einander kreuzen können, liegt darin, dass die associativen Vorstellungen, die sich mitbestimmend an einen directen Eindruck knüpfen, ihrerseits den Verhältnissen der Einheit und Mannichfaltigkeit unterliegen, also nicht nur formalerseits durch ihre einheitliche Verknüpfung, sondern auch sachlicherseits durch den verknüpften Inhalt diese Mitbestimmung äussern können.

4) Nähere Bestimmungen.

Die Mannichfaltigkeit an einem Gegenstande kann aus drei verschiedenen Gesichtspuncten wachsen: erstens, sofern die Menge des räumlich oder zeitlich Verschiedenen zunimmt; zweitens, sofern die Zahl der Verschiedenheiten zunimmt oder Unterschiede aus mehrerlei Hinsichten vorkommen; drittens, sofern der Grad der Verschiedenheit wächst, wonach sich in Kürze eine extensive, multiple und graduelle Seite der Mannichfaltigkeit wird unterscheiden lassen. aaaaaa, ababab, abcdef haben gleiche extensive Mannichfaltigkeit, sofern sie eine gleiche Zahl räumlich oder zeitlich verschiedener Theile einschliessen, aber folgen sich betreffs der multiplen Mannichfaltigkeit in der aufgestellten Ordnung. Ein Vieleck behält bei gleich bleibender Zahl der Seiten dieselbe extensive Mannichfaltigkeit, wie sich auch das Verhältniss der Seiten und Winkel ändert; aber die multiple Mannichfaltigkeit wächst, wenn die Seiten oder Winkel aus gleich ungleich werden, und die graduelle wächst mit dem Grade dieser Ungleichheit.

Auf den Einheitsbezug scheinen für den ersten Anblick quan-

titative Bestimmungen nicht anwendbar, doch ist es näher zugesehen aus drei entsprechenden Gesichtspuncten als auf die Mannichfaltigkeit der Fall. Die Gleichheit oder der gleiche Bezug, worin der Einheitsbezug besteht, kann mehr oder weniger Theile betreffen, und vermöge dessen mehr oder weniger vollständig sein; er kann aus mehr oder weniger Gesichtspuncten statt finden; endlich mehr oder weniger angenähert, respectiv vollkommen sein; wonach sich entsprechend unterscheidende Bezeichnungen als auf die verschiedenen Seiten der Mannichfaltigkeit anwenden lassen; doch wird man statt von einem multiplen auch von einem zusammengesetzten Einheitsbezuge sprechen können.

Mannichfaltigkeit und Einheit können quantitativ nach allen ihren Seiten zugleich wachsen, aber auch auf Kosten von einander wachsen. Sie wachsen z. B. extensiv zugleich, wenn sich die Gleichförmigkeit oder ein regelmässiges Muster über eine grössere Fläche erstreckt, oder sich die Seitenzahl eines regelmässigen Vielecks unter Forterhaltung der Gleichheit der Seiten und Winkel vermehrt. Sie wachsen multiplerseits zugleich, wenn die Seiten eines regelmässigen Vielecks verschieden aber in regelmässiger Abwechslung gefärbt werden. Sie wachsen graduell zugleich, in sofern durch stärkere Unterschiede zwischen den Gliedern einer Mannichfaltigkeit die höhere Einheit, welche auf Gleichheit oder Zusammenstimmung dieser Unterschiede in etwas Gleichem beruht, wo solche vorhanden ist, sich mit grösserer Kraft ausspricht. Aber es kann auch die Zahl des Verschiedenen, die Zahl und der Grad der Verschiedenheiten wachsen, ohne dass der Zuwachs sich der alten Einheit unterordnet oder Einheit schafft, wo solche nicht da ist; allgemeingesprochen ist es leichter, eine geringere als grössere Mannichfaltigkeit in einheitlicher Verknüpfung zu erhalten; und ein zusammengesetzter Einheitsbezug kann zwischen den verschiedenen einheitlichen Gesichtspuncten, aus denen er sich zusammensetzt, selbst die einheitliche Verknüpfung vermissen lassen.

Diess betraf zunächst die objectiven Verhältnisse der Mannichfaltigkeit und Einheit; schliesslich aber kommt es bei unserm Princip auf die Mannichfaltigkeit und Einheit an, wie sie in uns erscheint, kurz auf die subjective, welche zwar von der objectiven wesentlich abhängt, aber auch von rein subjectiven Bedingungen wesentlich mitbestimmt wird, als namentlich der Richtung und dem relativen Concentrationsgrade der Aufmerksamkeit, der Schärfe

des Unterscheidungsvermögens, dem Grade des Fassungsvermögens höherer und verwickelter Beziehungen, der Gesammtintensität der ins Spiel gesetzten geistigen Thätigkeit. So kann es sein, dass von einer ausgedehnten objectiven Mannichfaltigkeit nur wenig ins Auge gefasst wird, die Aufmerksamkeit von diesem oder jenem Gesichtspuncte sei es der Einheit oder Mannichfaltigkeit nicht oder wenig afficirt wird, ein höherer einheitlicher Gesichtspunct einem zu niedern Fassungsvermögen überhaupt entgeht.

Man übersieht hieraus, dass bei der Anwendung unsers Principes sehr complicirte Verhältnisse ins Spiel kommen. Rechnen wir noch hinzu, dass die Wohlgefälligkeit eines Gegenstandes, die wir danach beurtheilen möchten, nicht blos nach dem Grade der Lust, die er zu gewähren vermag, sondern auch nach der Dauer, durch welche er sie zu gewähren vermag, also nach dem Product beider zu beurtheilen ist, beide Factoren aber nicht allgemein von gleichen Bedingungen abhängen, so wird man nicht erwarten können, dass sich der ästhetische Erfolg des Principes in jedem einzelnen Falle mit Bestimmtheit voraussagen und Vergleiche danach überall mit Sicherheit ziehen lassen. Inzwischen hindert das nicht, folgende Sätze in so weit als allgemeingültig aufzustellen, als dabei von Conflicten abgesehen wird, welchen unser Princip mit andern Principen unterliegt.

a) Jede unsre Aufmerksamkeit beschäftigende einheitliche Verknüpfung ist im Sinne der Lust, sofern sie nicht Anspruch macht, uns zu lange oder in zu grosser Ausdehnung zu beschäftigen.

b) Das Gefallen an Gleichförmigkeit oder gleichförmiger Wiederholung nimmt allgemeingesprochen bis zu gewissen Gränzen mit wachsender Extension derselben in Raum oder Zeit zu, über gewisse Gränzen hinaus aber ab. Doch kann das Gefühl der Monotonie sich auch schon bei einmaliger Wiederholung geltend machen.

So werden wir uns bis zu gewissen Gränzen lieber mit dem Auge in einer grösseren reinen oder tapetenartig gemusterten Fläche ergehen wollen, als in einer kleinern; doch begränzen wir die Einförmigkeit der Farbe oder des wiederholten Tapetenmusters unserer Stubenwände durch Bordüren und Lamperieen oben und unten, und unerträglich würde es uns sein, wenn sich dieselbe

gar auch über Decke und Boden ohne Unterbrechung forterstrecken sollte. Ja selbst wo das Gefühl der Erhabenheit mit der Grösse eines einförmigen Gegenstandes wächst, wie beim Meere, würde das Missgefühl der Monotonie überwiegen, wenn wir nicht auch die Begränzung durch etwas Andres erblickten, sich etwa Meer und Himmel in voller Gleichförmigkeit in einander fortsetzen sollten.

Dass aber auch Fälle eintreten können, wo eine gleichförmige Wiederholung uns schon das erstemal missfallen kann, beweist sich u. a. darin, dass wir dieselbe Anekdote nicht zweimal hinter einander erzählt hören mögen, nicht gern zwei Sätze hinter einander mit demselben Worte anfangen und schliessen lassen, und bei gebildetem musikalischen Geschmack Octaven- oder Quintengänge überhaupt nicht wohl vertragen.

c) Gleiche Extension vorausgesetzt lässt sich allgemein sagen, dass die Wohlgefälligkeit um so mehr wächst, ein je intensiveres oder deutlicheres Gefühl der Einheit sich durch eine je grössere Mannichfaltigkeit durch erstreckt; nur dass Conflicte hindern, beides zugleich ins Unbestimmte zu steigern.

d) Es giebt Extreme nach einer und der andern Seite, wo die Einheit möglichst gesteigert und zugleich die Mannichfaltigkeit möglichst herabgedrückt ist, oder umgekehrt. Z. B. nach erster Seite, wenn eine gleichförmige Fläche sich ins Unbestimmte ausdehnte, nach zweiter, wenn in einer unregelmässigen und unregelmässig wechselnden Kleckserei gar kein gemeinsamer Charakter, wie ihn noch jede Marmorirung hat, spürbar wäre. Von solchen Extremen kann man sagen, dass sie unbedingt missfallen, und um so sichrer ist Missfallen zu erwarten, je näher ein Fall dem einen oder andern Extrem kommt.

e) Zwischen beiden Extremen giebt es eine gewisse Mitte oder mittlere Breite, in welcher die Conflicte zwischen Einheit und Mannichfaltigkeit sich in möglichst vortheilhafter Weise für das Gefallen abwägen; mag von hier ab die Einheit oder Mannichfaltigkeit auf Kosten der Gegenseite bevorzugt werden, so nimmt die Wohlgefälligkeit ab, wird die Fortsetzung der Betrachtung kürzere Zeit vertragen oder tritt selbst Missfälligkeit ein. Aber dieser vortheilhafteste Punct oder diese vortheilhafteste Breite ist nach Verschiedenheit der Subjectivität und selbst nach Verschiedenheit der Zustände desselben Subjects verschieden. So stimmt vorausge-

gangene Monotonie empfänglicher für das Gefallen an grösserer Mannichfaltigkeit, vorausgegangene Zerstreuung an grösserer Einheit; Jugend wird einen häufigern Wechsel lieben, als Alter u. s. w.

f) Insofern durch Einführung höherer Einheitsbezüge die Mannichfaltigkeit bis zu gewissen Gränzen ohne entsprechende Einbusse am Gefühl der Einheit gesteigert werden kann, ist das Aufsteigen zu höheren Einheitsbezügen ein wichtiges Mittel, die Wohlgefälligkeit bis zu gewissen Gränzen zu steigern. Bei Steigerung der Höhe über gewisse Gränzen hinaus aber leidet die Fasslichkeit des Einheitsbezuges zu sehr, um nicht vielmehr Verlust zu bringen.

g) Nach Massgabe, als der Geist höhere Beziehungen fassen lernt, empfindet er auch ein stärkeres Bedürfniss sich mit solchen zu beschäftigen, und wird bei Vermissen derselben leichter gelangweilt.

Insofern die Auffassung von Beziehungen, Verknüpfungen höherer Stufe überhaupt eine Sache höherer geistiger Thätigkeit ist, und eine höhere Anlage so wie Entwicklung des Geistes voraussetzt, geht dem rohen Menschen, vollends dem Thiere mit der Unfähigkeit zu solcher Auffassung eine wichtige Quelle der Lust und Unlust ab, welche für den höher gebildeten Menschen besteht, indem der Rohe das Dasein höherer einheitlicher Beziehungen eben so wenig mit Lust empfindet, als bei Abwesenheit derselben solche mit Unlust vermisst.

h) Lässt das Princip nach all' dem noch eine grosse Unbestimmtheit daraus für den einzelnen Fall zu ziehender Folgerungen übrig, so kann man dagegen in jedem einzelnen Falle nach dem Gefühle der Monotonie oder Zersplitterung beurtheilen, ob es nach der einen oder andern Seite verletzt ist.

5) Allgemeinheit des Principes.

Obwohl wir unser Princip hier eigentlich blos in seiner Bedeutung für die Aesthetik, mithin nur für receptive Eindrücke, die von der Sinnesseite her vermittelt sind, in Betracht zu ziehen haben, mag es doch nützlich sein, etwas über seine darüber hinausgehende allgemeine Tragweite hinzuzufügen, zumal keine strenge Abgränzung in dieser Hinsicht statt findet.

Gleich Eingangs ward das Princip in der Allgemeinheit ausgesprochen, dass es eben so für active als receptive Beschäftigung gelte. Jede körperliche wie geistige Thätigkeit will, um uns zu behagen, in einem gewissen Zusammenhange ausgeführt sein, verträgt nicht häufige Unterbrechung, kann aber auch durch Monotonie ermüden, und wer höherer Gesichtspuncte mächtig ist, verlangt auch solche zur Verknüpfung der Momente seiner Thätigkeit. Mit Händen und Füssen zwecklos strampeln genügt uns nicht, weil es an einem verknüpfenden ideellen Motive der einzelnen Bewegungen fehlt; aber auch direct in sich will die körperliche Thätigkeit einheitlich verknüpft sein, und es ist nicht ohne Interesse, den Tact im Gebiete derselben eine entsprechende Rolle wie bei unsern receptiven Gehörseindrücken spielen zu sehen*.

In der That alle unsre Bewegungen nehmen wir lieber tactmässig als ohne Tact vor, wenn nicht die Unregelmässigkeit im Sinne eines Zweckes ist. Wir gehen tactmässig, athmen tactmässig, lassen die Schlucke beim Trinken tactmässig folgen, bringen den Löffel tactmässig zum Munde, schlagen tactmässig einen Nagel ein, trommeln zur Unterhaltung tactmässig mit den Fingern auf dem Tische. Im Tanze aber steigert sich die Wirkung des Tacts unsrer eigenen Körperbewegung mit dem tactmässigen Eindrucke der Musik und den andern Elementen derselben zu einer höhern Leistung. Selbst in die ganz unwillkürlichen Bewegungen hinein macht sich der Vortheil des Tactes geltend, indem der Mensch sich im Allgemeinen um so wohler befindet, je regelmässiger sein Herzschlag und die peristaltische Bewegung seiner Eingeweide ist, ja er befindet sich im Ganzen um so wohler, je regelmässiger seine Lebensordnung überhaupt ist, d. h. in je regelmässigerer Periode er dieselben Verrichtungen wiederholt, wenn es nur nicht an hinlänglicher Abwechslung zwischen denselben fehlt; wogegen starke Abweichungen davon zwar als Ausnahmen geliebt werden, aber auch nur ausnahmsweise vorkommen dürfen. Regelmässige Periode und Tact aber haben das Gemeinsame einer Wiederkehr derselben Momente in gleichen Zeitabschnitten; nur dass eine continuirliche periodische Bewegung in doppeltem ästhetischen Vortheil dadurch gegen den Tact abgesonderter kurzer Schläge ist, dass jede Periode noch eine Mannichfaltigkeit in sich einschliesst, und dass keine volle Unterbrechung der Bewegung statt findet.

Hiezu beiläufig einige, in die innere Psychophysik der ästhetischen Ge-

fühle gehörige Bemerkungen, zu welchen die grosse Rolle, welche wir die regelmässige Periode mit dem sich ihr unterordnendem Tacte bei activen wie receptiven Beschäftigungen spielen sehen, wohl Anlass geben kann.

Voraussetzlich beruhen Licht- wie Toneindrücke auf Schwingungen in unserm Nervensysteme und hienach können wir selbst die Wohlgefälligkeit einer rein gleichförmigen Farbenfläche, wie eines rein ausgehaltenen Tones auf das Princip übereinstimmender periodischer Bewegung zurückführen, sofern erstenfalls alle Theilchen unsrer Netzhaut in dieselbe periodische Bewegung versetzt, letzternfalls die Theilchen des Gehörnerven fortgehends in solcher erhalten werden. Weiter könnten wir uns hienach denken, dass jedes wohlgefällige Farbenmuster und Tonstück uns nur durch zusammengesetztere aber commensurable Periodicitätsverhältnisse*) der Nervenschwingungen gefalle, endlich, die Hypothese noch mehr erweiternd und steigernd, denken, dass alle Empfindungen und Bewusstseinsthätigkeiten überhaupt auf Schwingungen in unsern Nerven beruhen, und alle Lust und Unlust darauf, dass sich die Schwingungen in einfacherer oder zusammengesetzterer Periode über eine gewisse Gränze hinaus der vollen Zusammenstimmung in commensurabeln Verhältnissen nähern oder entziehen. Es ist sehr möglich und meines Erachtens selbst wahrscheinlich, dass etwas der Art statt finde, tritt auch wesentlich in eine, anderwärts von mir ausgesprochene, nur noch etwas mehr verallgemeinerte, Hypothese hinein (vergl. S. 12); aber einmal ist es doch bis jetzt nur eine Hypothese, welche die Bezugnahme auf thatsächliche Verhältnisse und Gesetze, so weit sich solche finden lassen, weder ersetzen kann noch verwirren darf; zweitens würde sie noch einer genaueren Präcisirung bedürfen, um in exacte Betrachtungen einzutreten und an die Erfahrungen gehalten zu werden; endlich ist es eben nur eine Hypothese der innern Psychophysik, von welcher nach schon früher gemachter Bemerkung in unserer Aesthetik nach der Beschränkung, in der wir sie hier fassen, kein Gebrauch zu machen; sofern sich's in dieser eben nicht um die Verhältnisse unsrer Empfindungen zu den körperlichen Thätigkeiten handelt, welche den Empfindungen in unsern Nerven unterliegen, sondern (mit Ueberspringung dieses uns unbekannten Zwischengliedes) um Verhältnisse der Empfindungen zu den Einwirkungen der Aussenwelt, so weit Lust und Unlust dabei betheiligt sind; wonach die Aesthetik von Thatsachen der äusseren Psychophysik aus vielmehr ins rein psychologische als innerlich psychophysische Gebiet überführt.

In der Wissenschaft beruht auf unserm Princip die formale (vom sachlichen Inhalt der wissenschaftlichen Betrachtung unabhängige) Freude, die wir daran finden, einheitliche Gesichtspuncte

---

*) Die hier kurz als commensurabel bezeichneten Perioden können ihrer Grösse nach von einander abweichen, müssen aber so in einer grössern Periode aufgehen, dass sie nach jedem Ablauf derselben immer wieder in derselben Phase als beim Anfang derselben zusammentreffen und denselben zusammengesetzten Ablauf von da ab wiederholen.

zwischen Verschiedenem aufzusuchen, aus Einzelnem allgemeine Gesichtspuncte, Gesetze zu abstrahiren, von besondern Gesichtspuncten, Gesetzen, Principen zu immer allgemeinern aufzusteigen, umgekehrt aber auch allgemeine Gesichtspuncte, Gesetze, Principe durch das Einzelne durchzuführen, in den Anwendungen zu verfolgen, das Einzelne selbst aus Allgemeinerem abzuleiten. Es genügt uns eben weder die blosse Einheit, noch die zersplitterte Mannichfaltigkeit, sondern nur eine Durchbildung der einen durch die andre.

VII. Princip der Widerspruchslosigkeit, Einstimmigkeit oder Wahrheit.

Allgemeingesprochen ist es im Sinne der Lust, sich der Einstimmigkeit oder Widerspruchslosigkeit von Vorstellungen oder Gedanken, die sich von verschiedenen Seiten her bezüglich eines und desselben Gegenstandes darbieten, bewusst zu werden, im Sinne der Unlust, einen Widerspruch dazwischen wahrzunehmen. Es gilt aber, den Ausdruck Widerspruch und sein Gegentheil Einstimmigkeit als Abwesenheit des Widerspruches richtig zu verstehen.

Es liegt kein Widerspruch darin, sich eine Sache zugleich als schwarz und als weiss vorzustellen, wenn sich die Vorstellung des Schwarz und Weiss auf verschiedene Seiten oder Stellen derselben bezieht, die im Grunde nicht dieselbe Sache sind, ebensowenig, eine bestimmte Stelle der Sache nach einander als schwarz und weiss vorzustellen, was im Grunde nicht mehr dieselbe Sache ist, der Begriff solcher Aenderungen ist uns vielmehr ganz geläufig; wohl aber, dieselbe Stelle zugleich als schwarz und als weiss vorzustellen; und, obwohl ein solcher Widerspruch nicht aus directer Anschauung der Wirklichkeit in uns kommen kann, so kann doch, wo solche nicht oder nicht vollständig unsrer Erfahrung unterliegt, von gewisser Seite ein Anlass sein, eine Foderung bestehen, die eine, von andrer, die widersprechende Vorstellung zu hegen, oder es kann auch auf gewissen Anlass eine

Vorstellung gehegt werden, welcher die von directer Erfahrung abhängige Vorstellung widerspricht. So können historische Angaben unter einander, oder historische Angaben mit Rückschlüssen aus Thatsachen, oder theoretische Folgerungen unter einander oder mit beobachteten Thatsachen in Widerspruch oder Einstimmung stehen.

Nun kann es sein, dass solche Anlässe widersprechender Vorstellungen zu verschiedenen Zeiten eintreten und wir, indem wir einmal dem einen, das andremal dem anderen Anlasse nachgeben, des Widerspruches gar nicht gewahr werden. Z. B. wir lesen heute die Nachricht, dass zur Zeit eines historischen Datums die Sonne verfinstert gewesen sei, ein Jahr darauf die Nachricht, dass sie während der Zeit soll geschienen haben, ohne beide Angaben an einander zu halten. Oder wir lesen heute in der Bibel, dass der Mensch in Gott lebe, webe und sei, und finden ein andermal wieder Anlass, uns Gott gegenüberzustellen, wie ein Mensch dem andern gegenübersteht. Wo nun der Widerspruch nicht wahrgenommen wird, weil die Erinnerung keine Brücke zwischen den widersprechenden Vorstellungen schlägt, fehlt auch der Anlass zur Unlust und ist der Widerspruch ästhetisch gleichgültig; die Unlust tritt aber um so leichter über die Schwelle, je mehr sich bei der einen Vorstellung die Erinnerung an die widersprechende geltend macht.

Eben so wenig als das Dasein eines Widerspruches überall Unlust erweckt, weckt die Einstimmigkeit der Vorstellungen überall Lust. Zu sehen, dass ein Planet zu gewisser Zeit einen gewissen Ort einnimmt, enthält keinen Widerspruch; aber auch wenn wir uns bewusst werden, dass hier kein Widerspruch liegt, liegt darin noch kein Anlass zur Lust; wohl aber, wenn wir uns bewusst werden, dass sein beobachteter Stand mit seinem berechneten übereinstimmt, oder zwei von verschiedenen Seiten darüber geführte Rechnungen zusammenstimmen. Und so gehört überall das Bewusstsein der Möglichkeit eines Widerspruches oder die wirkliche Lösung eines solchen zwischen zwei von verschiedenen Seiten sich darbietenden Vorstellungen dazu, um Lust an ihrer Uebereinstimmung zu begründen.

Die Uebereinstimmung wie der Widerstreit zweier Vorstellungen oder Vorstellungskreise kann mehr oder weniger tief in unser übriges Erkenntnissgebiet eingreifen, indem dadurch eine

Einstimmung oder ein Widerspruch mit mehr oder weniger anderen Vorstellungen oder Vorstellungskreisen begründet wird; auch kann er mehr oder weniger praktisch folgenreich für uns sein. Je mehr nun Eins oder das Andre oder Beides der Fall ist, desto leichter tritt respectiv die Lust an der Einstimmung oder Unlust an dem Widerstreit über die Schwelle, indess sie unter gegentheiligen Verhältnissen auch leicht unter der Schwelle bleibt. Ja ein uns theoretisch und praktisch gleichgültiger Widerspruch kann sogar, statt uns Unlust zu wecken, den Eindruck der Lustigkeit oder Lächerlichkeit machen, indem hier das Gefallen an der uns überraschenden Verknüpfung widersprechender Vorstellungen durch Vermittelung derjenigen, worauf sie sich gemeinsam beziehen, die Oberhand gewinnt, worauf anderwärts zurückzukommen. Ein Conflict findet aber hier jedenfalls statt, woher es kommt, dass der Eine denselben Widerspruch lustig findet, über dessen Thorheit sich der Andre ärgert.

Das Vorige zusammenfassend und von Conflicten absehend werden wir kurz sagen können: wenn von einander abweichende Anlässe, sich eine und dieselbe Sache vorzustellen, eintreten, so ist es im Sinne der Lust, gewahr zu werden, dass sie wirklich auf eine übereinstimmende Vorstellung führen, im Sinne der Unlust, gewahr zu werden, dass sie auf eine widersprechende Vorstellung führen. Um Vorstellung einer und derselben Sache aber handelt es sich, wenn wir die Vorstellung auf denselben Raum, dieselbe Zeit und einen übrigens in sich widerspruchslosen Vorstellungscomplex, der auf diesen Raum und diese Zeit bezogen ist, beziehen.

Wenn innerhalb eines zusammenhängenden Kreises von Vorstellungen kein Widerspruch zwischen irgend welchen Theilen desselben besteht, so messen wir diesem Zusammenhange innere Wahrheit bei, gleichgültig, ob die Vorstellungen sich auf äussere Wirklichkeit beziehen und ihnen etwas in der äusseren Wirklichkeit entspricht oder nicht; sprechen hingegen von äusserer Wahrheit, wo ein Vorstellungszusammenhang oder eine einzelne Vorstellung sich auf das Dasein äusserer Wirklichkeit bezieht und widerspruchslos mit der Gesammtheit der durch äussere Wirklichkeit erweckbaren Vorstellungen besteht, da wir doch die äussere Wirklichkeit nicht selbst in unserm Geiste haben können;

ohne dass wir ein absolutes Kriterium für äussre Wahrheit haben. Hienach hängt an unserm Principe das Gefallen, was wir an der Erkenntniss innerer und äusserer Wahrheit abgesehen von der Beschaffenheit des Inhaltes und dem Nutzen der Wahrheit haben, und das Missfallen, was wir an Unwahrheit und Lüge abgesehen von der Beschaffenheit des Inhaltes und den üblen Folgen der Lüge haben. Diess können wir als formale Seite des Gefallens und Missfallens an der Wahrheit und Unwahrheit bezeichnen.

Indem uns aber etwas auch abgesehen davon, ob es wahr oder unwahr ist, nach der Beschaffenheit seines Inhaltes gefallen oder missfallen kann, und die Wahrheit allgemeingesprochen auch nützliche, die Unwahrheit schädliche Folgen hat, oder in einen wohlgefälligen oder missfälligen Zusammenhang eintritt, kann durch das Bewusstsein davon das Gefallen und Missfallen am Wahren und Unwahren mitbestimmt werden, was wir als sachliche Seite des Gefallens und Missfallens daran bezeichnen können, die jedoch eigentlich nicht sowohl die Wahrheit und Unwahrheit selbst, als das, worin sie sich äussert und was aus ihr folgt, angeht, insofern unter andre Principe tritt.

Die formale Seite des Gefallens an der Wahrheit reicht schon für sich allein hin, ohne desshalb überall das allein Wirksame zu sein, in der Wissenschaft die Wahrheit suchen und in der Kunst die Wahrheit der Darstellung fodern zu lassen, daher wir in der Wissenschaft nicht eher ruhen, als bis sich von keiner Seite mehr ein Widerspruch zwischen zwei Vorstellungen oder Vorstellungszusammenhängen findet, und nur von Kunstwerken befriedigt sind, welche erstens den Foderungen innerer Wahrheit genügen, wonach nichts Einzelnes der Idee, die das Ganze erweckt, oder, was damit wenn nicht zusammenfällt aber zusammenhängt, kein Theil der Vorstellungen, welche die Gesammtheit der übrigen erweckt, widersprechen darf, zweitens den Foderungen äusserer Wahrheit so weit genügen, als wir Anlass finden, eine Uebereinstimmung der Kunstwerke mit äussern Gegenständen nach Idee oder Zweck derselben vorauszusetzen. Insofern jedoch diess in der Musik gar nicht, in der bildenden Kunst nur in beschränktem Grade der Fall ist, wird auch die mangelnde Uebereinstimmung eines Kunstwerkes mit der äussern Wirklichkeit nicht allgemein missfällig sein. Auch kann man Betrachtungen darüber anstellen, wie weit Abweichungen von der äussern Wahrheit in gegebenen

Kunstgattungen zulässig oder selbst zu Gunsten andrer ästhetischer Vortheile gefodert sind, was jedoch in Ausführungen über Kunst gehört, auf die wir für jetzt nicht weiter als mit ein paar kurzen Beispielen eingehen wollen, um in einem späteren Abschnitte ausführlicher darauf zurückzukommen.

Ein Engel mit Flügeln kommt nicht in Wirklichkeit vor; aber wir setzen auch nicht voraus, dass der gemalte Engel einen wirklich vorkommenden Engel vorstellen soll, in welchem Falle er uns wirklich missfallen würde, sondern nur, dass er einen himmlischen Boten Gottes symbolisch darstellen solle, womit sich die Flügel ganz wohl vertragen. Die Flügel selbst aber müssen so gemalt sein, dass sie zum Fliegen tauglich erscheinen, da sonst die durch ihre Anschauung erweckte Vorstellung der Vorstellung ihrer Bestimmung widerspricht. Einen Roman können wir recht wohl mit Lust lesen, trotzdem dass wir wissen, die Personen und Begebenheiten desselben sind der Wirklichkeit fremd; wir wissen zugleich, es ist nicht um Darstellung concreter Wirklichkeit zu thun. Also kein Vorstellungswiderspruch. Aber reale oder psychologische Unmöglichkeiten oder starke Unwahrscheinlichkeiten darf er nicht enthalten, welche den allgemeinen Bedingungen der Existenz widersprechen, deren Bewusstsein uns beim Lesen des Romans als Foderung begleitet.

VIII. Princip der Klarheit. Zusammenfassung der drei obersten Formalprincipe.

Werfen wir einen Blick zurück auf die beiden vorigen Principe, das der einheitlichen Verknüpfung der Mannichfaltigkeit und das der Einstimmigkeit oder Wahrheit, so ruhte jenes darin, dass Vorstellungen, die von gewisser Seite (zeitlich, räumlich, begrifflich) verschieden sind, von andrer Seite in etwas Gemeinsamen zusammentreffen müssen, um im Sinne der Lust zu sein; dieses darin, dass von verschiedenen Seiten her erweckte Vorstellungen von etwas voraussetzlich Identischem auch wirklich identisch zusammentreffen müssen, um im Sinne der Lust zu sein. Beide

Principe fasse ich mit dem, hier vielmehr nur kurz zu erwähnenden, als eingehend zu besprechenden Principe, dem der Klarheit, unter der Bezeichnung der drei obersten Formalprincipe zusammen.

Dieses dritte Princip kreuzt sich mit den zwei andern, indem das Gefallen aus dem Gesichtspuncte desselben daran hängt, dass das Gleiche und Ungleiche, Einstimmige und Widersprechende in einem Vorstellungscomplex als solches so weit besonders über die Schwelle ins Bewusstsein treten, um eine ästhetische Wirkung jener Principe nach der einen oder andern Seite möglich zu machen; wobei es aber vorkommen kann, dass wir Freude an der Klarheit einer Betrachtung finden, wodurch uns die Missfälligkeit derselben aus den beiden andern Principen spürbar wird. Denn diese Formalprincipe können eben so gut unter einander wie mit den sachlichen auf die Beschaffenheit des Inhaltes bezüglichen Principen in Conflict treten.

Indem sich die Philosophie die höchsten wissenschaftlichen Aufgaben stellt, sucht sie auch den Foderungen der drei obersten Formalprincipe in Eins zu genügen, und das philosophische Streben findet hienach nicht eher Genüge, als bis nicht nur das gesammte Erkenntnissgebiet widerspruchslos in sich besteht, sondern auch durch allgemeinere Gesichtspuncte, wo möglich einen allgemeinsten Gesichtspunct einheitlich verknüpft und seine Auseinandersetzung nach beiden Seiten zu voller Klarheit gediehen ist. Auch würde die formale Freude am Betreiben der Philosophie nicht nur die höchste — sofern wir die Höhe der Freude nach der Höhe des Gebietes ihrer Aeusserung beurtheilen, — sondern zugleich die grösste sein, wenn nicht nach Massgabe, als die Gesichtspuncte höher aufsteigen oder die höhern Gesichtspuncte ins Einzelne durchgeführt werden, theils die Sicherheit, theils Fasslichkeit, theils Klarheit zu leiden pflegte.

Die Kunst stellt sich keine gleich allgemeinen Aufgaben als die Philosophie, sofern die Betrachtung ihrer Principe ja selbst zu den Aufgaben der Philosophie gehört; hat aber im Bereiche der Vorstellungen, welche sie durch ihre Mittel erweckt, den drei Formalprincipen nicht minder gerecht zu werden, als die Philosophie und jede Wissenschaft überhaupt.

IX. Aesthetisches Associationsprincip.

1) Eingang.

Unter Associationsprincip verstehe ich ein Princip, dessen Wichtigkeit und Tragweite in der Psychologie längst bekannt und anerkannt, in der Aesthetik aber bisher im Ganzen wenig gewürdigt ist. Es wäre zu viel gesagt, dass es gar nicht darin gewürdigt sei; ja wie könnte es für die Aesthetik wichtig sein, wenn es nicht seine Wichtigkeit darin auch schon geltend gemacht hätte. In der That werden Leistungen des Princips überall anerkannt, weil sie überall auftreten, ohne freilich damit das Princip, woraus sie fliessen, klar zu erkennen oder anzuerkennen. Man erinnert sich wohl seiner aus der Psychologie in der Aesthetik, aber vielmehr um es aus der Betrachtung des Schönen, als sich ungehörig in dieselbe einmengend, zu eliminiren, als zu seiner Erläuterung zu verwenden. Es ist wahr, die Engländer Locke, Home, Sayers, unter den Deutschen Oersted, vor Allen Lotze, haben ihm auch als ästhetischen Princip eine grössere und gerechtere Beachtung geschenkt; aber nichts davon hat bei uns durchgeschlagen; nur die Vernachlässigung und Verwerfung davon hat bei uns durchgeschlagen. Kant hat in seiner Lehre von der sog. anhängenden Schönheit des Principes nur gedacht, um es in Sachen der reinen Schönheit ausser Credit zu bringen, hat seine Nachfolger darin gefunden, und nachdem man es von dieser Seite für abgethan erklärt, hat man sich auch von dieser Seite nicht weiter darum gekümmert. Schelling, Hegel und ihre Nachfolger haben es von vorn herein nicht gethan; man könnte nach ihnen glauben, es existire überhaupt nichts der Art. Was Herbart über das Princip sagt (s. No. 11), hat nur zur Missachtung desselben beitragen können. Kein Wunder, wenn hienach auch die Kunstkenner und Kunstschriftsteller, die von den Philosophen abhängen, nichts davon wissen oder wissen wollen; vollends die Künstler und Kunstlaien, die wieder von diesen abhängen. In der That, als ich im Jahr 1866 im Leipziger Kunstverein einen Vortrag über das Princip hielt, dessen wesentlichen Inhalt man im Folgenden, nur etwas erweitert, wiederfindet, erweckte er das Interesse der Laien, als würde darin etwas zugleich Problematisches und Neues, was sich aber doch hören liesse, dargeboten, machte ziemlich Fiasco

bei den philosophisch geschulten Kennern, deren Gedankenkreise er zu stören drohte, und ein Abdruck davon in der Lützow-Seemann'schen Zeitschr. f. bild. Kunst (1866. 179) wurde vom Herausgeber anmerkungsweise als ein »origineller« Versuch, »eine neue Gottheit in die Aesthetik einzuführen«, bezeichnet. So wenig neu und originell nun auch das Princip wirklich ist, so dürfte doch eine etwas eingehendere und nachdrücklichere Vertretung desselben in der Aesthetik, als ihm bisher zu Theil geworden ist, am Platze sein. Und so will ich gegenüber der seither vorherrschenden Nichtachtung und Missachtung desselben zu zeigen suchen, dass so zu sagen die halbe Aesthetik daran hängt, nachdem übrigens schon früher Lotze sogar fast die ganze Aesthetik davon abhängig gemacht*); aber weil er kein System, sondern blos eine Geschichte der Aesthetik und einige ästhetische Essay's**) gegeben, keine Gelegenheit gefunden oder genommen hat, das Princip so eingehend zu entwickeln, als hier geschehen wird.

Zwar verstehe ich eine so weit gehende Abhängigkeit nur aus gewissem Gesichtspuncte. Es kreuzen sich aber mancherlei allgemeine Gesichtspuncte in der Aesthetik, von denen sie sich halb oder mehr als halb abhängig machen liesse; und es wird nichts hindern, diesen anderwärts mit anderweiten Betrachtungen gerecht zu werden.

Unserm Gange von unten gemäss heben wir wieder mit der Erläuterung an einfachsten Beispielen an.

2) Beispiele.

Unter allen Früchten vielleicht die schönste, oder, wenn man den Ausdruck schön zu viel findet, für das Auge reizendste dürfte die Orange oder Apfelsine sein. Früher war diess sogar noch mehr als jetzt der Fall, wo sie sich auf allen öffentlichen Verkaufstischen ausgelegt, bei fast jeder Mittagstafel zum Dessert findet: denn jeder Reiz stumpft sich durch seine Häufigkeit ab. Ich erinnere mich aber wohl, welchen so zu sagen romantischen Reiz

*) Diess in sofern, als er selbst die Hauptwirkung der Musik einer allerdings sehr weiten Fassung des Principes unterordnet, bis wohin ich meinerseits seine wesentliche Tragweite nicht erstrecken möchte. (Vgl. S. 109 u. Abschn. XIII.)

**) Ueber den Begriff d. Schönheit und über die Bedingungen der Kunstschönheit. 1845 und 1847. Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht.

der Anblik dieser Frucht früher für mich hatte, und noch jetzt dürfte man ihr keine im Aussehen vorziehen.

Worin nun liegt das Reizende ihres Aussehens? Natürlich denkt jeder zunächst an ihre schöne reine Goldfarbe und reine Rundung. Und gewiss liegt viel hierin; vielleicht meint man sogar, dass Alles hierin liege. Ja, worin sollte es denn sonst liegen? Aber, wenn der Leser so fragte, so wäre diess ein Beweis, dass ihm unser Princip nicht präsent ist, oder sollte ihm noch etwas beifallen, so würde es sicher unter das Princip treten. Also möge man einen Moment überlegen, ob wirklich der ganze Reiz des Aussehens dieser Frucht in ihrer schönen Goldfarbe und reinen Rundung begründet ist!

Ich sage nein; denn warum gefiele uns nicht sonst eine gelb überfirnisste Holzkugel eben so gut wie die Orange, wenn wir wissen, dass sie vielmehr eine Holzkugel als eine Orange ist. Ja, trotzdem, dass die Orange eine rauhe Schale hat und Rauhigkeit im Allgemeinen minder gut gefällt als Glätte, wie sich beim Vergleich verschiedener Holzkugeln selbst beweist, und im Sinne eines früher besprochenen Principes liegt, so gefällt uns doch die rauhe Orange besser als die lackirte Holzkugel *).

Das kann nicht in einem Vorzuge der Wohlgefälligkeit der Form und Farbe an sich selber liegen; in dieser Hinsicht sind sich beide Gegenstände gleich, oder kann die Holzkugel selbst den Vorzug haben. Der Vorzug der Orange kann nur darin liegen, dass wir eben eine Orange, aber keine Holzkugel in ihr sehen, dass wir die Bedeutung der Orange an ihre Form und Farbe knüpfen. Die Bedeutung der Orange aber liegt freilich zum Theil selbst mit in Form und Farbe, doch keineswegs allein, vielmehr in der Gesammtheit dessen, was sie ist und wirkt, insbesondere in Be-

*) Burke in s. Abhandlung vom Schönen und Erhabenen sagt gar, freilich einseitig übertreibend: »Die Glätte scheint der Schönheit so wesentlich zu sein, dass ich mich nicht eines einzigen Dinges erinnere, das ohne dieselbe schön wäre.... Ein sehr beträchtlicher, und vielleicht der beträchtlichste Theil von dem Eindrucke, den die Schönheit macht, ist dieser Eigenschaft zuzuschreiben. Denn man nehme irgend einen schönen Gegenstand, und gebe ihm eine rauhe und höckrichte Oberfläche, und er wird uns nicht mehr gefallen. Dahingegen mögen ihm noch so viele von den andern Bestandtheilen der Schönheit fehlen, er wird uns doch, wenn er nur diese hat, besser gefallen, als mit allen übrigen ohne dieselbe.«

ziehung auf uns selbst ist und wirkt. Wenn schon nun dem Sinn unmittelbar nur Form und Farbe präsent ist, so fügt die Erinnerung das Uebrige, nicht einzeln, aber in einem Gesammt-Eindrucke hinzu, trägt es in den sinnlichen Eindruck hinein, bereichert ihn damit, malt ihn so zu sagen damit aus; wir mögen das kurz die geistige Farbe nennen, die zur sinnlichen hinzutritt, oder den associirten Eindruck, der sich mit dem eigenen oder directen verbindet. Und darin liegt es, dass uns die Orange schöner als die gelbe Holzkugel erscheint.

In der That, sieht denn der, der eine Orange sieht, blos einen runden gelben Fleck in ihr? Mit dem sinnlichen Auge, ja; geistig aber sieht er ein Ding von reizendem Geruch, erquickendem Geschmack, an einem schönen Baume, in einem schönen Lande, unter einem warmen Himmel gewachsen, in ihr; er sieht so zu sagen ganz Italien mit in ihr, das Land, wohin uns von jeher eine romantische Sehnsucht zog. Aus der Erinnerung an all das setzt sich die geistige Farbe zusammen, womit die sinnliche verschönernd lasirt ist; indess der, der eine gelbe Holzkugel sieht, eben blos trocknes Holz hinter dem runden gelben Flecke sieht, das in der Drechslerwerkstatt gedreht und vom Lackirer angestrichen ist. Beidesfalls associirt sich der aus der Erinnerung resultirende Eindruck so unmittelbar an die Anschauung, verschmilzt so vollständig damit, bestimmt so wesentlich den Charakter derselben mit, als wenn er ein Bestandtheil der Anschauung selbst wäre. Daher wir freilich leicht geneigt sein können, ihn mit als eine Sache derselben selbst zu rechnen, und nur durch Vergleiche, wie wir einen solchen eben anstellten, dahinter kommen können, dass er es nicht ist.

Ein anderes Beispiel:

Warum gefällt uns eine rothe Wange an einem jugendlichen Gesichte so viel besser als eine blasse? Ist es die Schönheit, der Reiz des Roth an sich? Unstreitig hat das Antheil daran. Ein frisches Roth erfreut das Auge mehr als Grau oder Missfarbe. Aber, frage ich wieder, warum gefällt uns hienach ein gleich frisches Roth an Nase und Hand nicht ebenso gut wie an der Wange? Es missfällt uns vielmehr. Der wohlgefällige Eindruck des Roth muss also bei der Nase und Hand durch ein missfälliges Element überboten werden. Worin kann das liegen? Es ist nicht schwer zu finden. Die rothe Wange bedeutet uns Jugend, Gesundheit,

Freude, blühendes Leben; die rothe Nase erinnert an Trunk und Kupferkrankheit, die rothe Hand an Waschen, Scheuern, Manschen; das sind Dinge, die wir nicht haben noch treiben möchten. Wir möchten auch nicht daran erinnert sein.

Wäre umgekehrt von jeher die rothe Nase und blasse Wange als Zeichen der Gesundheit und Mässigkeit, die blasse Nase und rothe Wange als Zeichen des Gegentheils erschienen, so würde auch die Richtung unseres Gefallens daran sich umkehren. Die Nordamerikanerinnen und Polinnen ziehen wirklich eine blasse Wange einer rothen vor, und suchen sich nöthigenfalls die blasse sogar auf Kosten ihrer Gesundheit durch Essigtrinken oder andere Mittel zu verschaffen. Meint man nun wohl, weil ihnen Blässe an sich besser gefällt als Röthe? Gewiss nicht, sondern weil sie sich gewöhnt haben, in der blassen Wange das Zeichen einer feinen Konstitution, höhern Bildung und Lebensstellung, in der rothen das einer blos bäuerlichen Gesundheit zu sehen, und ersteres letzterem vorziehen. Aus gleichem Grunde erscheinen den Chinesen verkrüpelte Füsse an ihren Damen wohlgefällig, die schönsten natürlichen bäuerlich plump, und geben sie ihren Götzen dicke Bäuche, weil sie gewohnt sind, die vornehmsten Würdenträger ihres Reiches mit dicken Bäuchen zu sehen, und die Vorstellung einer gewissen Erhabenheit über irdische Noth und Arbeit, welche es freilich zu dicken Bäuchen nicht kommen lässt, daran knüpfen.

Ich hörte einmal eine Dame sagen, man könne die Schönheit eines menschlichen Fusses doch eigentlich nur recht beurtheilen, wenn er beschuht sei. Gehörte nicht zu den Tugenden dieser Dame eine besondere Aufrichtigkeit, würde sie sich wahrscheinlich gescheut haben diesen Ausspruch zu thun, so curios mag er den Meisten scheinen. Doch hat er etwas sehr Wahres. Wir lernen die Bedeutung des menschlichen Fusses fast nur kennen, während ihn der Schuh verbirgt, und sind nur über die Bedeutung des beschuhten Fusses recht orientirt. Nackt sehen wir ja fast nur den eigenen Fuss, der nicht immer der schönste ist, und den Fuss von Statuen, nach dem wir bei einer Statue am letzten zu sehen pflegen; also sind uns die Beziehungen des Fusses, die unser Gefallen daran mitbestimmen, beim nackten Fusse nicht eben so geläufig wie beim beschuhten; und, während zur Beurtheilung der Schönheit des erstern eine gewisse Kunsterfahrung gehört, bedarf

es zur Beurtheilung der Eleganz und Zierlichkeit des letztern nur der gewöhnlichen gesellschaftlichen Erfahrung.

Eine Blinde, welche sich der Formen nur durch den Tastsinn bemächtigen konnte, wurde gefragt, wesshalb ihr der Arm einer gewissen Person so wohl gefiele. Man rathet etwa: sie antwortete, weil sie den sanften Zug, die schöne Fülle, die elastische Schwellung der Formen des Armes fühle. Nichts von alle dem, sondern weil sie fühle, dass der Arm gesund, rege und leicht sei. Das konnte sie aber nicht unmittelbar fühlen, sondern nur an das Gefühlte associiren. Nun glaube ich nicht, dass der directe Eindruck, in dem man den alleinigen Grund des Wohlgefallens sehen möchte, ohne Antheil daran war; aber man sieht doch, dass der associirte Eindruck ihr noch lebendiger zum Bewusstsein kam. Bei uns Sehenden ist es umgekehrt. Wir meinen einem schönen Arme seine Schönheit gleichsam abzusehen, ohne zu ahnen, dass wir das Meiste davon hineinsehen.

Nicht minder als durch das Gebiet des Sichtbaren und Tastbaren greift das Princip durch alle übrigen Sinnesgebiete durch, wozu folgende Einschaltung eine Auswahl weiterer Beispiele bietet.

Eine Frau, die ihren Mann sehr liebte, sagte zu ihm: wie freue ich mich, dass du einen so hübschen Namen hast. Der Name war nicht sehr hübsch, aber sie liebte den Mann, darum gefiel ihr der Name. Ich selbst erinnere mich, dass mir als Kind der Name Kunigunde sehr wohlgefiel, bis ich ein Mädchen von fatalem Aussehen und Charakter mit diesem Namen kennen lernte, alsbald ward mir der Name fatal; und da mir seitdem keine besonders liebenswürdige Kunigunde begegnet ist, so ist der Eindruck geblieben.

Das Froschgeschrei ist an sich nicht anmuthig, und im Concertsaale, wo es uns wesentlich um den eigenen oder directen Eindruck der Musik zu thun ist, möchte man also auch kein Froschconcert und keine quakende Sängerin hören. In der freien Natur aber gefällt uns das Froschgeschrei theils als Ausdruck des Wohlbehagens der Frösche, theils als Attribut des Frühlings. Sollte es Schmerz der Thiere ausdrücken oder im November statt im Mai gehört werden, so wäre es unausstehlich. Der Nachtigallengesang und der Ton der Alpenglocken gehören mit zu den Concertstimmen der freien Natur, die zwar nicht so wie das Froschgeschrei blos, doch mit durch Association uns weit über ihre eigene oder directe Leistung ansprechen.

Früher hatte auch der Klang des Posthorns durch die Erinnerung an das Reisen, die er erweckte, einen Reiz, der mit seiner directen musikalischen Wirkung in keinem Verhältnisse stand, wie ich mich noch sehr wohl aus meiner Jugendzeit erinnere. Jetzt ist sein Reiz so ziemlich auf seine ge-

ringe musikalische Wirkung herabgesunken, wenn nicht darunter gesunken, da man jetzt lieber mit Eisenbahnen reist. Die Post scheint uns jetzt eine Schnecke, indess sie uns früher Flügel in die Weite zu leihen schien.

Ein gebildeter Oekonom sagte mir, dass es ihm ein eigenthümlich angenehmes Gefühl erwecke, in einen Viehstall zu treten und den Geruch des Mistes, wenn er eben aufgeräumt oder aufgerührt sei, zu verspüren, indem der Eindruck der Fruchtbarkeit, die durch den Dünger erzeugt werde, dadurch besonders lebhaft in ihm erweckt werde.

Der Braten in der Küche, das noch warme frische Brod, der frisch gebrannte Kaffee, Maronen auf den heissen Ofen gelegt, verbreiten einen Geruch, der den Meisten angenehm erscheint. Hier kann man fragen, ob diese Annehmlichkeit vielmehr an der Eigenthümlichkeit des Geruches selbst oder des Genusses, dessen Vorstellung durch den Geruch erweckt wird, hängt; und ich gestehe, darüber bei mir selbst nicht ins Klare haben kommen zu können; so wenig scheidet sich hiebei das directe und associirte Moment des Eindruckes.

In Persien kennt man den Gebrauch von Messer und Gabel nicht, und wenn ein Perser in ein Reisgericht greift, erkennt er gleich an dem Gefühl, ob der Reis schmackhaft zubereitet sei oder nicht. Diess geht so weit, dass ein persischer Schah gegen einen europäischen Gesandten äusserte, »er begriffe nicht, wie man in Europa sich der Messer und Gabeln bedienen könne, da doch der Geschmack schon bei den Fingern beginne.« Aber nur associativ kann er dabei beginnen. Und so gut wie ein Schah fügt sich ein Hund dem Associationsprincip. Burdach erzählt irgendwo: ein Hund, der so verwöhnt war, dass er trocknes Brod nicht fressen wollte, habe es doch gethan, als vor seinen Augen ein trockner Teller damit abgewischt worden, indem er die sonst gewöhnlich mit dem Brode abgewischte Bratenbrühe mit zu schmecken geglaubt.

Aber, so höre ich mir von Oben herab zurufen: wozu dieser ganze Aufwand von Beispielen? was ist damit für die Aesthetik gewonnen, und überhaupt zu gewinnen? Die Orange, die Wange, die Nase, die Hand, der Fuss u. s. w. sind unselbständige Theile der Natur und des Menschenkörpers; eine Aesthetik aber, die sich nicht niedrig halten will, geht vor Allem auf das Ganze und zieht die Theile blos als solche in Betracht.

Wohl, so fassen wir die Bedeutung des Principes weiterhin auch für die Schönheit einer ganzen Landschaft, der ganzen Menschengestalt, eines ganzen Kunstwerkes in das Auge, und wir werden sie nicht geringer als für die Theile, sondern in demselben Verhältniss erweitert und gesteigert wiederfinden, als das Ganze die Theile übersteigt. Es lässt sich nur das Princip am einfachsten an den einfachsten Beispielen erläutern, und wir können auf unserem Wege von Unten nicht in der Richtung gehen, die für den

Weg von Oben als der allein mögliche erscheint. Vorbehaltlich also, künftig höher aufzusteigen, fassen wir erst auf Grund der bisherigen Beispiele die Hauptgesichtspuncte des Princips wie folgt zusammen.

8) Aufstellung des Princips.

Jedes Ding, mit dem wir umgehen, ist für uns geistig charakterisirt durch eine Resultante von Erinnerungun an Alles, was wir je bezüglich dieses Dinges und selbst verwandter Dinge äusserlich und innerlich erfahren, gehört, gelesen, gedacht, gelernt haben. Diese Resultante von Erinnerungen knüpft sich eben so unmittelbar an den Anblick des Dinges, wie die Vorstellung desselben an das Wort, womit es bezeichnet wird. Ja Form und Farbe des Dinges sind so zu sagen nichts als sichtbare Worte, welche uns die ganze Bedeutung des Dinges unwillkürlich vergegenwärtigen; wir müssen freilich diese sichtbare Sprache eben so gut erst gelernt haben, um sie zu verstehen, wie die Sprache der Worte. Wir sehen einen Tisch, im Grunde nur einen viereckigen Fleck, aber in dem viereckigen Flecke Alles, wozu ein Tisch gebraucht wird; das macht den viereckigen Fleck erst zu einem Tische. Wir sehen ein Haus, aber in dem Hause alles mit, wozu ein Haus dient, was in einem Hause vorgeht; das macht erst den Fleck zu einem Hause. Wir sehen es nicht mit dem sinnlichen, aber mit einem geistigen Auge. Wir erinnern uns dabei nicht alles dessen einzeln, was zu dem Eindrucke beiträgt; wie wäre das möglich, wenn Alles zugleich Anspruch macht, in's Bewusstsein zu treten. Vielmehr, indem es das will, verschmilzt es zu dem einheitlichen gefühlsmässigen Eindrucke, den wir die geistige Farbe nannten, ein Ausdruck, der in mehr als einer Hinsicht sehr bezeichnend ist. Mischen wir noch so viel verschiedenartige Farben zusammen, so macht das Gemisch doch immer wieder nur den einigen Eindruck einer Farbe, die sich aber nach den Farbebestandtheilen ändert, und, auf einen kompakten Farbengrund lasirend aufgetragen, abermals mit ihm einen einigen Eindruck giebt, der sich nach der Zusammensetzung von beiden richtet. So resultirt aus allen verschiedenartigen Erinnerungen, die sich an den Anblick eines Dinges knüpfen, doch immer nur ein einiger Eindruck, der aber nach der Zusammensetzung aus verschiedenen Erinnerungs-Ingredienzien

verschieden ausfällt und mit dem directen Eindruck des Anblicks auch wieder zu einem einigen Eindrucke verschmilzt. Nun kann selbst bei fast gleichem sinnlichen Eindrucke doch ein ganz verschiedener Totaleindruck durch die Ausmalung mit verschiedener geistiger Farbe entstehen, wobei ein kleiner sinnlicher Unterschied nur nöthig ist die verschiedene Anknüpfung zu vermitteln. Eine Orange, gelbe Holzkugel, Messingkugel, Goldkugel, der Mond, alles für den Sinn nur runde, gelbe, nicht sehr verschieden aussehende Flecke, und doch wie verschieden der Eindruck, den sie machen! Vor der Goldkugel stehen wir mit einer Art kalifornischer Hochachtung, ganze Paläste, Kutsch' und Pferde, Bediente in Livrée, schöne Reisen scheinen sich daraus zu entwickeln; die Holzkugel scheint nur zum Kollern da; und welch' hohe Idealität steckt in dem Monde! Zur Unterscheidung dieser Dinge führen nun eben theils die kleinen Verschiedenheiten, die wir an ihnen bemerken, theils die verschiedenen Umstände, unter denen sie auftreten. Eine Orange kann man nicht am Himmel und den Mond nicht auf einem Verkaufstische suchen. Fehlt es an solchen Unterscheidungszeichen, so fehlt es auch am verschiedenen ästhetischen Eindruck, und kann Unächtes den wohlgefälligen Eindruck des Aechten machen, der aber gleich schwindet, wenn wir von der Unächtheit Kenntniss erlangen.

Nach Massgabe nun, als uns das gefällt oder missfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Missfallens zum ästhetischen Eindrucke der Sache bei, was mit anderen Momenten der Erinnerung und dem directen Eindrucke der Sache in Einstimmung oder Konflict treten kann, woraus die mannichfachsten ästhetischen Verhältnisse fliessen, auf die wir schon mehrfach früher Gelegenheit gefunden haben und noch ferner finden werden einzugehen. Die stärksten und häufigsten Einwirkungen, die wir von einer Sache, in Verbindung mit einer Sache und vergleichsweise mit einer Sache erfahren, hinterlassen natürlich auch Erinnerungen, die am wirksamsten in den associirten Eindruck eingreifen.

Erinnerungen, einzeln genommen, bleiben freilich immer verhältnissmässig schwach gegen das, an was sie erinnern; aber indem viele Erinnerungen mit einem directen Eindrucke zusam-

mentreffen, sich darauf summiren, componiren, kann der associirte Eindruck sehr stark und inhaltsvoll werden. An was Alles erinnert nicht die Orange und wie interessant ist das, woran sie erinnert, gegen ihre blosse Form und Farbe. Werden Erfahrungen sehr oft in demselben Sinne gemacht, so kann der associirte Eindruck, der sich daraus im Geiste sammelt, den directen sogar endlich weit überwachsen, wogegen in Fällen, wo die Erfahrungen sehr unbestimmt und nicht selten gegensätzlich wechseln, der associirte Eindruck unbestimmt und schwach bleibt, indem das Gegensätzliche darin sich abschwächt oder hebt, wo dann der directe Factor als das Hauptbestimmende des Eindruckes übrig bleibt.

Wie weit jenes Uebergewicht des associirten über den directen Eindruck unter Umständen gehen kann, mag uns ein alltägliches Beispiel lehren. Hält man einen Finger in doppelte Entfernung vor die Augen, so meint man, ihn noch genau eben so gross zu sehen; und doch ist sein Bild in den Augen nur halb so gross und kann er einem frisch operirten Blindgebornen nur halb so gross erscheinen. Das aus unserer ganzen Lebenserfahrung fliessende Wissen, dass er in jeder Entfernung gleich gross bleibt, übertäubt die sinnliche Erscheinung seiner Ungleichheit so ganz, dass wir ihn selbst mit den Augen in jeder Entfernung gleich zu sehen glauben. Uebersteigen jedoch die Entfernungen unsern geläufigen Erfahrungskreis, so erscheinen uns die Gegenstände wirklich nach Massgabe der Entfernung verkleinert, so Sonne und Mond in der Höhe und die Gegenstände von hohen Bergen herab. Ist es hienach zu verwundern, wenn wir auch die aus frühern Erfahrungen resultirende Wohlgefälligkeit vieler Dinge für Sache ihrer sinnlichen Erscheinung halten, die vielmehr Sache unsrer geistigen Zuthat ist.

So viel nach Vorigem auf den associirten Eindruck zu geben ist, muss man sich doch hüten, zu viel auf ihn zu geben, wozu man leicht verführt sein könnte, nachdem man einmal seine Wichtigkeit erkannt hat. Denken wir uns an der Orange statt der schönen goldgelben eine graue unscheinbare Farbe, statt der reinen Rundung eine schiefe krüplige Form, so werden alle angeknüpften Erinnerungen sie nicht schön, nicht wohlgefällig erscheinen lassen; der directe Eindruck hat auch sein Recht, und wir werden ihm dieses künftig ausdrücklich wahren. Aber desshalb darf man auch

wieder nicht zu wenig auf den associirten Eindruck geben. Der Vergleich der Orange mit der Holzkugel, der rothen Wange mit der rothen Nase verwehrt es. Weder der directe noch der associirte Eindruck leisten daran viel für sich; aber sie leisten viel im Zusammenhange, geben nach dem Hülfsprincipe ein grösseres als blos additionelles Product des Wohlgefallens, und dieser Erfolg des Hülfsprincipes wiederholt sich überall, wo directer und associirter Eindruck gleichsinnig zusammentreffen, daher sich auch der Anlass oft wiederholen wird darauf zurückzukommen.

4) Association durch Aehnlichkeit.

Da Aehnliches, Verwandtes wechselseits an einander erinnert, so überträgt sich der associirte Eindruck dadurch leicht vom Einen auf das Andre; und wenn uns ein Gegenstand ganz neu entgegentritt, hängt sogar der ganze associirte Eindruck von solcher Uebertragung ab, indess bei Gegenständen, mit deren eigener Bedeutung wir durch das Leben sehr vertraut sind, der Einfluss der übertragenen Associationen gegen den der eigens anhaftenden sehr zurücktritt. Auch können von verschiedenen Seiten her übertragene Associationen sich in der Hauptsache aufheben oder stören, und dadurch den eigens anhaftenden das Feld lassen.

Als nach Leipzig zum erstenmale ein Lama kam, sah jeder dasselbe mit Wohlgefallen an, ungeachtet niemand vorher ein solches Thier lebend gesehen hatte. Warum? Weil seine Füsse an alles Schlanke, Leichte, Rege, seine Augen an alles Sanfte, Fromme, sein Haar an alles Ordentliche, Reinliche, Reichliche, Warme erinnerten.

Die gelbe Holzkugel aber überträgt desshalb nicht ihren Eindruck der Trockenheit, mechanischen Entstehung u. s. w. auf die Orange, weil wir mit deren anders beschaffener Natur durch das Leben vertraut genug sind, ausserdem alle runde gelbe Körper Anspruch machen, ihre Associationen auf die Orange mit zu übertragen, die doch von dieser oder jener Seite her gar nicht mit denen der Holzkugel übereinstimmen.

Anstatt einseitigen Uebergewichts aber kann sich auch ein Streit der eigenen und übertragenen Associationen im Eindrucke geltend machen, in welchem der Sieg schwankend bleibt. Nehmen wir z. B. eine künstliche Blume. Die Aehnlichkeit mit der wirk-

lichen Blume lässt sie als ein Lebendiges erscheinen und alle Associationen der wirklichen Blume möchten sich darauf übertragen; aber das associative Gefühl, dass sie doch vielmehr künstlich gemacht sei, lässt jene Associationen nicht recht zur Geltung kommen, ohne sie ganz bannen zu können. Das giebt einen Streit, den jeder empfindet, auch wenn er ihn sich nicht klärt. In gewisser Weise freuen wir uns der Künstlichkeit, wie jeder wohlgelungenen Nachahmung, um so mehr, als etwas Wohlgefälliges dadurch nachgeahmt wird, in gewisser Weise aber wird das Wohlgefallen, was wir an einer natürlichen Blume haben würden, dadurch verkürzt, dass wir uns die künstliche doch nicht mit den wirklichen Vorzügen der natürlichen vorstellen können.

5) Ergänzende Association.

Die Association kann nicht blos ausmalen, sondern auch ganze Stücke ergänzend zufügen, und hieran hängt es viel öfter als an Verhältnissen des directen Eindruckes, dass uns etwas zusammen- oder nicht zusammenzupassen scheint.

Es sei in einem Bilderbuche die Figur eines Thieres, z. B. Hundes, halb verdeckt gegeben, so dass nur Kopf oder Körper sichtbar ist, so wird die associirende Vorstellung zum Kopf des Hundes dessen Körper, oder zum Körper dessen Kopf ergänzend fügen, mit mehr oder weniger Bestimmtheit, je nachdem man die betreffende Hunderace mehr oder weniger aus Erfahrung oder andern Abbildungen kennt; nur dass die associative Ergänzung den direct sichtbaren Theil doch niemals in Bestimmtheit erreichen wird. Werde nun der verdeckte Theil aufgedeckt, so wird er uns zu dem vorher erblickten und dieser zu jenem zu passen oder nicht zu passen scheinen, je nachdem er unserer Associationsvorstellung in den Gränzen der Bestimmtheit, die sie nun eben hat, entspricht oder widerspricht, und hieraus nach dem Princip der Einstimmigkeit ein Gefühl der Befriedigung oder Nichtbefriedigung hervorgehen können, das unter Umständen eine erhebliche Stärke zu erreichen vermag. Was sich nun aber hier zwischen zwei Theilen zeigt, von denen der eine von vorn herein offen vorliegt, der zweite nachträglich hiezu der Anschauung geöffnet wird, tritt auch ein, wenn beide von vorn herein offen vorliegen. Jeder macht associationsweise gewisse Foderungen an den andern, je nach deren

Erfüllung oder Nichterfüllung wir das Gefühl der Einstimmung oder des Widerspruches haben, und es gehört wesentlich zu jedem schönen Werke, dass sich nirgends ein solcher Widerstreit geltend mache, d. h. jeder Theil die durch die Totalität der übrigen erweckten associativen Foderungen befriedige, indess es gegentheils zum guten Geschmacke gehört, so gebildet zu sein, um nur associative Foderungen zu machen, die es auch wirklich recht ist zu machen.

Jeder Baustil fodert aus allgemeinen ästhetischen und structiven Rücksichten eine gewisse innere Consequenz, und es kann ein Theil dadurch, dass er aus dieser Consequenz heraustritt, das Missfallen des Kenners verdienen; aber selbst ohne Kenntniss der Foderungen dieser Consequenz und selbst ohne wirkliche Verletzung einer solchen wird jeder Theil, der sich aus einem Baustil in einen andern verirrt, worin er nicht heimisch ist, ohne Weiteres missfallen, indem den associativen Foderungen, die der Gesammtstil des Gebäudes an jeden seiner Theile geltend macht, dadurch widersprochen wird. Auch hat man Recht dergleichen zu verwerfen, selbst wenn es an sich nicht verwerflich wäre; denn ist die associative Foderung einmal durch eine sehr allgemeine Thatsache begründet, so hat man dieser Thatsache auch Rechnung zu tragen.

Warum aber, so kann man fragen, missfällt uns nun doch eine Sphinx, ein Centaur, ein Engel mit Flügeln nicht, lauter Compositionen, in denen Theile zusammengefügt sind, die in der Natur nicht zusammen vorkommen, also sich auch nicht auf Grund unsrer Erfahrungen in unsrer Vorstellung associativ fodern können. Aber, was die Natur niemals zusammengefügt hat, hat die Kunst so oft gethan, dass es uns endlich auch zusammenpassend erscheint, obwohl eben nur in der Kunst, indess es uns in der Natur Grauen erwecken würde. Und gar leicht kommt doch die associative Foderung der Natur mit der der Kunst bei solchen Darstellungen in Conflict. So geistreich die Illustrationen von Reinecke Fuchs mit halb menschlich halb thierisch aussehenden und sich behabenden Figuren sein mögen, und so sehr sie uns aus anderen Gesichtspuncten gefallen mögen, es bleibt doch etwas Störendes dabei.

Fragt man aber weiter: wie konnte überhaupt die Kunst darauf kommen, Zwittergestalten zu bilden, deren Anblick von vorn herein beleidigen musste, so ist die Antwort die: niemals wäre sie

darauf gekommen, wenn sie von vorn herein im Dienste der Schönheit gestanden, der man sie jetzt als leibeigene Sklavin dienstbar gemacht; statt dessen hat sie von vorn herein im Dienste der Religion gestanden, und deren anfangs ungefüge und ungeheuerliche Ideen nicht anders als in entsprechend ungefügen und ungeheuerlichen Bildungen auszudrücken gewusst. Nun sind wir längst über diese Ideen hinaus, immer noch aber scheint uns der Kopf zum Körper der Sphinx zu passen, so fest hat die Gewohnheit beide associativ verschmolzen.

6) Zeitliche Association. Verstandes- und Gefühlsurtheile.

Wenn zwei Personen ein Gebäude ansehen, dessen Dach auf zu schwachen Stützen ruht, so kann es sich treffen, dass dem Einen sein Verstand, dem Andern sein Gefühl sagt, dass sie brechen werden, und Beide danach dasselbe missfällige Urtheil über diese Bauweise aussprechen. Der Unterschied zwischen beiden Urtheilenden aber ist der, dass jener sich der Erfahrungen oder Regeln über die Tragkraft der Säulen, welche sein Urtheil vermitteln, bewusst ist, dieser nicht. Doch wird man wohl zugeben, dass es auch diesem nicht angeboren sei, einer Säule anzusehen, ob sie Tragkraft genug für ihre Last hat, dass also dieses schnelle Absehen doch ein Resultat früherer Erfahrungen ist, was sich beim Anblick des Bauwerks unmittelbar geltend macht. — Wenn jemand ein Kind sich so weit nach Vorn überbeugen sieht, dass dessen Schwerpunct nicht mehr unterstützt ist, so springt er schnell zu, weil ihm ein reflexionsloses Gefühl sofort sagt, dass das Kind fallen wird. Auch hier wird man wohl zugeben, dass eine stille Vermittlung durch frühere Erfahrungen zu Grunde liegt, wenn man in Betracht zieht, dass ja das Kind selbst — und früher war man doch auch ein Kind — noch nicht einmal das Gefühl hat, wie es seinen eigenen Schwerpunct legen muss, um aufrecht stehen zu bleiben. Erst durch Uebung kommt es dahinter. Also ist das, was wir hiebei Gefühl nennen, in der That nur Sache einer, durch frühere Erfahrungen vermittelten, schnellen Association, wodurch sich die Vorstellung des zu erwartenden Zerbrechens der Säule an die Vorstellung der zu grossen Dünne, die Vorstellung des zu erwartenden Falles an die Vorstellung des gegenwärtigen Vornüberbeugens knüpft. Die einzelnen Erfahrungen sind aus unserm

Gedächtniss geschwunden, ihr Resultat im associativen Gefühl ist geblieben.

Also nicht blos räumliche auch zeitliche Zusammenhänge können sich in der Vorstellung wiederspiegeln und dadurch unwillkührliche Erwartungen der Zukunft entstehen, die in der Aesthetik insofern eine Rolle spielen, als der Lust- oder Unlustgehalt der Folge dadurch gleich in den Eindruck der Ursache übertragen werden kann.

Insofern man allgemein einen Unterschied zwischen Verstandes- und Gefühlsurtheilen danach macht, dass man sich bei erstern der Gründe des Urtheils bewusst ist, bei letztern nicht, sieht man aus Vorigem, wie Gefühlsurtheile überhaupt durch Association vermittelt werden können. Dabei aber kann es verschiedene Grade der Klarheit geben. Allgemeingesprochen missfallen uns zu dünne Säulen. Der Eine aber weiss nicht einmal, aus welchem Gesichtspuncte sie ihm missfallen, es associiren sich einfach an den Anblick missfällige Momente, und ohne dass er diese Momente zu scheiden und zu klären vermag, kann er ihr Resultat in einem Verwerfungsurtheile aussprechen; der Andre weiss, sie missfallen ihm desshalb, weil sie Zerbrechen drohen, der Dritte weiss auch, wesshalb sie Zerbrechen drohen. Bei dem Ersten tritt der Verstand ganz gegen das Gefühl zurück, bei dem Dritten ist das Gefühl für den Verstand so zu sagen ganz durchsichtig.

Bietet uns die Erfahrung oft Umstände, die nicht wesentlich zu einander gehören, doch oft mit einander in Verbindung dar — an die Stelle der Erfahrung aber kann auch wohl öftere und eindringliche Belehrung treten — so entsteht eine falsche Association und hiemit ein falsches Gefühl; es knüpft sich dadurch im Geiste zusammen, was in der Natur der Dinge nicht verknüpft ist, und legen wir danach gefühlsweise den Dingen Bedeutungen bei, die sie nicht haben, wonach uns etwas gefallen kann, was missfallen sollte, und missfallen, was gefallen sollte.

7) Associativer Charakter einfacher Farben, Formen, Lagen.

Nicht blos ganzen concreten Gegenständen, auch sinnlichen Eigenschaften, anschaulichen Verhältnissen, als wie Farben, Formen, Lagen, kommt mit dem directen Eindrucke ein associativer zu, der von der Gesammtheit der Gegenstände, an denen die

Eigenschaft, das Verhältniss sich findet, abhängt und von da auf andre Gegenstände übertragbar ist. Trägt nun auch dieser Eindruck nicht überall an sich einen ästhetischen Charakter, so kann er doch andersher stammende ästhetische Eindrücke charakteristisch mitbestimmen, und verdient daher in der Aesthetik mit betrachtet zu werden.

Wo nun, wie häufig, dieselbe Eigenschaft an Gegenständen verschiedenster Art, in verschiedensten Beziehungen, vorkommt, kann dieser Eindruck keine gleiche Bestimmtheit und Kraft haben, als der Eindruck concreter Gegenstände, deren Vorkommen und Wirken an bestimmte Verhältnisse gebunden ist, wohl aber kann er durch besondre Verhältnisse und in besondern Modificationen solche erlangen.

Inzwischen bedarf der associative Eindruck selbst derjenigen Farben, Formen und Lagen, bei welchen derselbe am deutlichsten hervortritt, im Allgemeinen der Unterstützung sei es durch einen gleichsinnigen directen Eindruck, sei es andre associative Momente, soll er sehr entschieden werden, und vermag seinerseits nur eine Unterstützung in diesem Sinne zu leisten, ohne aber gegen einen entschiedenen Widerspruch von andrer Seite her seinen Charakter durchsetzen zu können.

Es giebt gelbe Dinge, die uns angenehm sind, wie der Wein, und solche, die uns zuwider sind, wie die gelbe Sucht; es giebt solche von hoher Bedeutung und grossem Werthe, wie die Sonne, der Mond, die Krone, das Gold, und solche von gemeiner Bedeutung, wie eine sandige Ebene, ein Stoppelfeld, Stroh, welkes Laub, Lehm. Wir begegnen dem Gelb an Kleidern, am Schwefel, an der Citrone, am Canarienvogel, überhaupt an den verschiedensten Gegenständen, in den verschiedensten Verwendungen; wie soll daraus ein sehr entschiedener associativer Charakter des Gelb im Allgemeinen hervorgehen, da entgegengesetzte Einflüsse sich neutralisiren. Also scheint nur der directe Eindruck des Gelb in Betracht zu kommen. Aber das ändert sich, wenn wir zu bestimmten Modificationen des Gelb übergehen und hienach die Beispiele sondern. An einem Theile derselben, der sandigen Ebene, dem Stoppelfelde, dem Stroh, dem welken Laube, dem Lehm begegnet uns in grosser Ausdehnung, in häufiger Wiederholung, ein fahles, mattes, kraftloses Gelb immer mit dem Eindrucke, dass wir gemeine irdische Dinge von niedriger uns wenig interessirender oder

selbst wenig zusagender Bedeutung vor uns haben; an einem andern Theile, der Sonne, dem Monde, den Sternen, der Krone, dem Golde ein glanzvolles Gelb immer mit dem Eindrucke, dass wir Juwelen des Himmels oder Macht und Reichthum bedeutende Kostbarkeiten der Erde vor uns haben.

Nun sprechen fahle matte kraftlose Farben überhaupt das Auge schon direct wenig an, indess glänzende helle an sich erfreulich für das Auge sind; associativer und directer Nachtheil wie Vortheil stimmen also beidesfalls zusammen. Da uns aber das gemeine fahle Gelb mit dem Nachtheile seiner Bedeutung viel öfter und in viel grösserer Ausdehnung begegnet als das glanzvolle Gelb mit dem Vortheile seiner Bedeutung, so wird es hieran wenigstens mit hängen, dass uns das Gelb allgemeingesprochen in einem gewissen Nachtheil gegen andre Farben, für die Entsprechendes nicht gilt, erscheint, *) so dass wir es selbst vorziehen, wie C. Hermann sinnreich bemerkt,**) den gelben Wein blank oder weiss, das gelbe Gold roth zu nennen, um bei diesen von uns geschätzten Gegenständen die unwillkommene Association zu vermeiden. Aus demselben Grunde wird man nicht gern von einer gelben Sonne, gelben Sternen, sondern nur von einer goldnen Sonne, goldnen Sternen sprechen.

Vom Grün kann man im Allgemeinen sagen, dass es uns ein gewisses Naturgefühl erweckt, weil die Natur im Ganzen und Grossen grün ist; indess am Eindruck eines gesättigten Roth unstreitig die Erinnerung an Blut und Glut, an dem des Rosa die Erinnerung an die Rose vorzugsweisen Antheil hat, weil diese Farben an diesen Gegenständen uns nicht nur besonders häufig, sondern auch mit besonderm Anspruche an unsre Aufmerksamkeit entgegentreten.

Eine grüne Zimmerwand, ein grüner Papierbogen erwecken uns freilich, selbst wenn sie ganz die Farbe des Grases oder Laubes tragen, kein Naturgefühl, denn die Umstände, unter denen wir das Grün hier beobachten, stehen in zu starkem Widerspruch mit der

*) Vielleicht steht es auch in einigem directen Nachtheil gegen andere Farben, doch mag ich diess nicht sicher entscheiden.

**) Grundriss d. allg. Aesth. 79. — Man wird in dieser Schrift und in der »Aesthetischen Farbenlehre« des Verf. überhaupt manche interessirende und anregende Bemerkung über den ästhetischen Farbeneindruck finden; wenn ich auch denselben nicht überall beistimmen möchte.

Erinnerung an die freie Natur; doch wird man immer noch sagen können, dass eine grüne Zimmerwand verhältnissmässig mehr den Eindruck der Naturumgebung macht, als eine rothe, gelbe oder blaue, und dieser Eindruck steigert sich, wenn auch der Fussboden mit grünen Teppichen belegt, die Tische grün behangen sind, weil wir uns dann unter ähnlichen directen Verhältnissen befinden, als in der Umgebung von Wald- und Wiesengrün, womit die Erinnerung daran kraftvoll entsteht. Ein in solcher Weise eingerichtetes Zimmer meiner eigenen Wohnung wird von meinen Bekannten scherzweise die grüne Schweiz genannt.

So denkt auch Niemand bei der rothen Wange eines jungen Mädchens an Mord und Brand; der Eindruck des Roth ist hier durch eine zu allgemeine Erfahrung für diese Art des Vorkommens gesichert; wenn wir hingegen eine rothe Feder am Hut eines kräftigen Mannes sehen, die an dieser Stelle eben so gut weiss oder blau sein könnte, so werden wir geneigt sein, ihm vielmehr einen wilden als sanften Sinn beizulegen. Und so wird überhaupt der associative Charakter der Farben sich nach den mitbestimmenden Umständen ändern können. Es ist in dieser Beziehung mit den Farben wie mit mehrdeutigen Worten. Ihre associative Bedeutung muss aus dem Zusammenhange erhellen.*) Nur sind die Farben allgemeingesprochen vieldeutiger als die Worte.

Das Blau begegnet uns in sehr grosser Ausdehnung am Himmel, am Meer und an Seen, wenn eine heitre Ruhe in der Natur liegt; und es ist kein Grund, dass sich der associative Erfolg davon nicht im Eindrucke des Blau mit geltend machen sollte. Aber auch direct findet sich das Auge in einer sanften Weise durch das Blau beschäftigt, und man wird hier wie überall, wo directer und associativer Eindruck in gleichem Sinne gehen, nicht wohl sicher scheiden können, was auf Rechnung der einen und andern Ursache kommt.

Worauf überhaupt die Austheilung der Farben in der Natur beruht, wissen wir nicht, wenn schon sich naturphilosophisch darüber speculiren lässt. Für die Verwendung derselben Seitens der Menschen hingegen lassen sich mancherlei Motive finden, auf die hier einzugehen nicht der Ort ist; nur dass der einmal auf eine oder die andre Weise erlangte associative Charakter dann für die

*) Auch diess ist schon triftig von C. Hermann bemerkt.

fernere Verwendung mitbestimmend ist, indem er nicht minder als der Charakter des directen Eindrucks beiträgt, eine Verwendung passend oder unpassend erscheinen zu lassen, je nachdem er zum Charakter der Verwendung selbst stimmt oder nicht stimmt. Durch häufige Verwendung aus diesem Gesichtspuncte aber wird der associative Charakter nur immer mehr gefestigt und gesteigert.

Hienach kann man die grüne Farbe der Gartenstühle und Gartentische nur passend finden, insofern als sie den Eindruck der Naturumgebung verstärkt, da sie associationsweise selbst an das Naturgrün erinnert und hindert, dass von andren Farben her andre associative Eindrücke sich geltend machen, vorausgesetzt, dass man wirklich den Eindruck einer völligen Versenkung in die Naturumgebung, so zu sagen eines Aufgehens darin, zu erzeugen sucht. Aber man kann es umgekehrt vorziehen, vielmehr den Eindruck einer gegensätzlichen Ergänzung der Naturumgebung durch die Anstalten eines geselligen Verkehrs vorwalten zu lassen, dann wird man Weiss dem Grün vorzuziehen haben.

Die Rhapsodisten, welche die Ilias absangen, kleideten sich roth zur Erinnerung an Schlachten und Blutvergiessen, wovon die Ilias hauptsächlich handelt, die aber, welche die Odyssee absangen, meergrün, um an die Reisen des Ulysses zur See zu erinnern. *) Die rothe Mütze passt dem Jacobiner, die rothe Fahne dem Communarden nicht blos dessalb, weil Roth aufregender als jede andre Farbe ist, sondern auch, weil sie an Blut und Brand erinnert. Und wer möchte einem Räuber oder gar dem Mephistopheles, den man in der höllischen Glut selbst wohnend denkt, ein wasserblaues Kleid, was an den reinen Himmel erinnert, geben. Schwarz und Blutroth oder einfach Feuerroth sind da die passendsten Farben. Nun aber, nachdem diese Farben so oft wirklich passend dazu gefunden worden sind, haben wir auch einen rinaldinischen oder mephistophelischen Eindruck von solcher Kleidung, und werden keinen idyllischen Schäfer darunter suchen.

Aehnliche Betrachtungen als auf die Farben lassen sich auf Weiss und Schwarz anwenden; aber lassen wir das jetzt. Betreffs der Formen will ich mich begnügen, den Gegensatz des Convexen und Concaven, und Betreffs der Lagen den des Horizontalen und Verticalen in Betracht zu nehmen.

*) Winkelmann, Vers. üb. d. Allegorie. S. 101.

Tritt eine convexe Wölbung dem Auge gerade gegenüber und wird vom Umfange nach dem Gipfel der Wölbung als zum Ruhepuncte des Auges verfolgt, so muss sich das Auge auf einen immer näheren Punct einrichten; hingegen immer fernern, wenn es eine concave Wölbung ist. Erstenfalls scheint uns der Blick vom Convexen zurückgedrängt, zweitenfalls in das Concave hineingezogen zu werden, ohne dass ein directer Anlass dazu da ist; denn das Auge bewegt sich dabei nicht wirklich nach hinten und vorn, ja muss sich zum Sehen eines nähern Punctes mehr wölben, zum Sehen eines entferntern mehr abflachen, insofern also dem Convexen vielmehr selbst convex entgegenkommen als vor ihm zurückweichen, und entsprechend, nur umgekehrt beim Concaven. Nun aber sehen wir das Convexe überall nur zurückdrängen, abwehren, ausschliessen, das Concave in sich aufnehmen, empfangen; und so trägt sich ein associatives Gefühl davon nicht nur auf jeden neu erblickten convexen und concaven Gegenstand über, sondern pflanzt sich sogar dem Blicke selbst ein. In der That der Buckel wölbt sich dem Schlage entgegen, den er von sich wehren möchte, die Brust des Stolzen wölbt sich Allem entgegen, was sie von sich halten will, die Faust ballt sich dem Feinde entgegen, ihn zu scheuchen und zurückzuschlagen; die Pferde stellen sich in einen Kreis, den Wolf abzuwehren, die Brücke wölbt sich über dem Strome, um den darüber Gehenden von ihm abzuwehren, die Bombenkugel rollt vom Gewölbe des Domes herab, der Regen rinnt vom convexen Regenschirme nieder. Hiegegen kann eine hohlgemachte Hand, ein Hohlgefäss, ein Sack nichts wollen, als etwas in sich aufnehmen; die hohle Blume nimmt den Sonnenstral und Thautropfen in sich auf; eine Grube kann nichts von sich abwehren wollen, man fällt hinein, wenn nicht ein Geländer mit seiner Convexität darum es wehrt; wer durch eine geöffnete Thür in den Hohlraum eines Hauses sieht, findet darin eine Einladung hineinzugehen, und wenn er nichts als dessen Hohlung um sich sieht, so ist er darin; so lange blos dessen Convexität ihm zugewandt ist, ist er draussen, ist er ausgeschlossen von dem Hause. Aus tausend Erfahrungen dieser Art sammelt sich der Eindruck des Convexen und Concaven, und kann, je nachdem er zur jeweiligen Foderung des Ausschlusses oder in sich Aufnehmens, die von andersher erweckt ist, stimmt, einen wohlgefälligen oder missfälligen Charakter tragen. Der Blick in den hohen Himmel oder ein

hohes Kirchengewölbe hinauf trägt den ersten Charakter, die Seele fühlt sich so zu sagen mit dem Blicke mit hinaufgezogen. Dächte man sich den Himmel oder die Decke in entgegengesetzter Richtung gewölbt, so würde der Eindruck vielmehr ein niederdrückender sein, es sein, als wenn sie den Menschen in den Boden drücken wollten. Hienach macht es auch keine gute Wirkung, wenn man bei Volksfestlichkeiten manchmal Blumenguirlanden von einem Hause zum gegenüberstehenden Hause quer über die Strasse gezogen und bauchig nach Unten gegen die Köpfe der darunter hingehenden herabhängen sieht; wogegen es nicht minder schlecht aussehen würde, wenn die halbkreisförmigen Blumenfestons, die bei solchen Gelegenheiten unter den Fenstern angebracht zu werden pflegen, vielmehr concav gegen die Strasse als gegen die Fenster wären, weil man sie nicht in Beziehung zu den Leuten auf der Strasse sondern zu den Fenstern und den sich daraus herauslehnenden denkt. Wenn eine Stuhllehne sich nach vorn wölbt, unserm Rücken den Rücken zukehren will, so ist diess nicht blos unzweckmässig, sondern sieht auch schlecht aus, wogegen eine schwache Concavität nach vorn uns als Einladung sich hineinzulegen behagt. Ein Schild hingegen möchte man gar nicht anders als convex auf der den Feinden zuzukehrenden Seite sehen, indem man ihm seine abwehrende Eigenschaft gleich ansehen will.

Zwar Polsterstühle, Sopha's, Ruhekissen erscheinen um so einladender, uns in sie hineinzuversenken, je schwellender, also convexer sie sind. Aber hier wird der associative Charakter des Convexen, der sich aus den meisten Fällen sammelt und mithin auf die meisten Fälle wieder Anwendung findet, durch den ausnahmsweisen Charakter weicher elastischer Körper überboten, denen wir eine Concavität nicht ansehen, aber selbst eindrücken; nachdem wiederholte Erfahrung uns gelehrt hat, dass wir um so bequemer in dieser Concavität ruhen, aus einer je grösseren Convexität sie erwachsen ist.

Die horizontale Lage und den verticalen Stand anlangend, so ist es uns an sich geläufiger, und fällt uns leichter, eine horizontale Linie mit den Augen hin- und hergehend als eine verticale auf- und absteigend zu verfolgen, und schon das neugeborene Kind wird sich lieber umsehen als auf- und niederblicken. Also nimmt das Verticale schon beim directen Eindrucke mehr Kraft in Anspruch als das Horizontale, und der Charakter des

associativen Eindruckes stimmt hiemit ganz zusammen. In der That die horizontale Lage begegnet uns beim schlafenden und todten Menschen, dem liegenden Baumstamm und der umgestürzten Säule, dem ruhigen Wasserspiegel, der Ebene, über die sich's leicht geht. Ueberhaupt alles, was ruhen will, legt sich, und nur auf das Horizontale legt man sich; wogegen der Mensch, der Baum, die Säule, die aufrecht stehen, sich noch gegen die Schwere zu wehren, ihr Gleichgewicht gegen dieselbe zu vertheidigen haben; die Welle braucht Kraft sich zu erheben und es braucht Kraft einen Berg zu ersteigen. All das wirkt mit dem directen Eindrucke dahin zusammen, der horizontalen Erstreckung den verhältnissmässigen Eindruck der Ruhe, der verticalen Erhebung den Eindruck kraftvollen Strebens zu ertheilen. An Säulen trägt demgemäss die Cannelirung sehr wesentlich bei, den Eindruck des Aufstrebens zu unterstützen, er wiederholt sich an jeder Riefe, wogegen es absurd erscheinen würde, sie mit horizontalen Ringen oder Riefen zu umgeben, indess sie auf horizontalen Polstern ruhen dürfen. Womit ich zwar nicht sage, dass diess das einzige Motiv der Cannelirung sei; es kommt aber der directen Wohlgefälligkeit, die in der einheitlichen Beziehung der Cannelüren unter sich und mit den ins Auge fallenden Gränzlinien der Säule liegt, zu Hülfe. Eine Landschaft, in welcher viele horizontale Linien z. B. in den Gebirgszügen, den Flussufern, den Absätzen der verschiedenen Vor- und Hintergründe gegen einander, breiten niedrigen Gebäuden u. s. w. vorkommen, erscheint uns in einem ruhigeren Charakter, als eine solche, welche in ihren Felsspitzen, einzeln ragenden Bäumen, hohen Häusern und Thürmen viele verticale Linien darbietet.

Burke bemerkt einmal: »Ausdehnung begreift Länge, Höhe und Tiefe unter sich. Unter diesen thut die Länge die kleinste Wirkung. Hundert Ellen auf ebenem Boden werden bei Weitem nicht so viel Eindruck machen, als ein hundert Ellen hoher Thurm, Fels oder Berg. Ich glaube ferner, dass die Höhe weniger gross scheint als die Tiefe, und dass wir stärker gerührt werden, wenn wir in einen Abgrund hinab, als wenn wir an einer gleich grossen Höhe hinauf sehen.«

Warum das Alles? — Bei der horizontalen Ausdehnung haben wir an keine Schwierigkeit der Ersteigung wie bei der verticalen Höhe, und bei dem Hinaufsehen an einer verticalen Höhe an kein

Schreckniss des Schwindels und Fallens wie beim Hinabsehen in die verticale Tiefe zu denken.

8) Der Mensch als Centrum von Associationen.

Insofern die Natur an bestimmte Gemüthsstimmungen und Erregungen so wie intellectuelle und moralische Eigenschaften des Menschen gewisse, immer in derselben oder ähnlichen Weise wiederkehrende, körperliche Ausdrucksweisen in Ton, Miene, Geberden, Stellung, Bewegung geknüpft hat, und der Mensch mit sich und seines Gleichen nicht nur am meisten verkehrt, sondern auch das grösste Interesse an diesem Verkehre hat, liegt es in der Natur der Sache, dass associative Erinnerungen an solche Ausdrucksweisen eine wichtige Rolle im gesammten Associationsgebiete spielen müssen. Jede Form, jeder Ton, jede Bewegung, jede Stellung also, die irgendwie den natürlichen Ausdruck einer menschlichen Stimmung, Leidenschaft, intellectuellen und moralischen Eigenschaft oder Aeusserung sei es wiedergiebt oder nur daran erinnert, wird selbst, wo sie uns im Unbelebten begegnet, durch diese Erinnerung ihrem Eindrucke nach wesentlich mitbestimmt werden. So wird das Umstürzen wie der feste Stand eines Baumes im Winde, das Eilen der Wolken u. s. w., unstreitig im Eindruck durch Erinnerungen an das Menschliche associativ mitbestimmt sein, und manche klagende Naturlaute ihren Eindruck hauptsächlich solcher Erinnerung verdanken.

In sehr anziehender Darstellung hat Lotze diesen Gesichtspunct in s. Abh. über den Begriff der Schönheit S. 18 etc., ähnlich im Mikrokosmus (1. Aufl. II. 192) und an mehreren Stellen seiner Geschichte geltend gemacht. Ich versage mir nicht, Folgendes daraus anzuführen. »Die Gewalt der [in uns] herrschenden Strebungen trifft nicht allein den Ablauf der Vorstellungen und Gefühle; sie zeigt sich auch durch angeborene Nothwendigkeit in äusseren leiblichen Bewegungen, die eine Brücke von dem geistigen Werthe des Gedankens zu der sinnlichen Darstellung schlagen. Zwar auch ohne diess würden einfache, strenge Zeichnungen im Raume, an sich bedeutungslos, durch den wohlthuenden Wechsel der Anspannung und Ruhe, den sie dem umlaufenden Auge gewähren, die ersten Spuren einer noch spielenden Schönheit verrathen; aber wer einmal seine eigene Stimme vom Schmerz gebrochen fand und die bebende Anspannung der Glieder im unterdrückten Zorne fühlte, für den ist das sinnlich Anschaubare redend geworden, und was er selbst äusserlich kund zu geben genöthigt war, wird er unter jeder ähnlichen fremdher dargebotenen Erscheinung wieder vermuthen. Man darf glauben, dass auf solchen Erfahrungen am meisten unsere Beurtheilung schöner räum-

licher Umrisse beruht. Wenn es immer vergeblich gewesen ist, für die Schönheit eines solchen Umrisses eine wissenschaftlich berechenbare Bedingung zu finden, so rührt es daher, weil er nicht durch sich selbst, sondern durch Erinnerungen wirkt. Wer einmal eine theure Gestalt unter dem Gewicht des Grams in wehmüthiger Ermattung sich beugen und sinken sah, dem wird der Umriss solches Neigens und Beugens, dem innerem Auge vorschwebend, die Ausdeutung unendlicher räumlicher Gestalten vorausbestimmen, und er wird sich fruchtlos besinnen, wie so einfache Züge der Zeichnung so innerliche Gefühle in ihm anregen konnten. In den Verschlingungen der Klänge findet jeder sein Gemüth wieder und überschaut seine Bewegungen. Schwerlich geschähe diess, triebe nicht eine Vorherbestimmung unserer leiblichen Einrichtung uns an, durch Laute unsern Gefühlen einen an sich unnützen äusseren Ausdruck zu geben. Mit den Klängen und ihrem Wechsel verknüpft sich so die Erinnerung an Uebergänge in Grösse und Art der Strebungen und Gefühle, durch die getrieben wir dieselben Laute bilden würden. Ja selbst das Andenken an das Mass und die Anspannung leiblicher Thätigkeit in der Hervorbringung der Töne lehrt uns in diesen selbst und in ihrer Höhe und Tiefe eine Andeutung grösserer oder geringerer Kraft, muthigeren oder nachlassenderen Strebens zu suchen. Die räumlichen Verhältnisse der Baukunst, ihre strebenden Pfeiler und die breitgelagerten Lasten über ihnen würden uns nur halbverständlich sein, wenn wir nicht selbst eine bewegende Kraft besässen, und in der Erinnerung an gefühlte Lasten und Widerstände auch die Grösse, den Werth und das schlummernde Selbstgefühl jener Kräfte zu schätzen wüssten, die sich in dem gegenseitigen Tragen und Getragenwerden des Bauwerkes aussprechen. So bildet also das leibliche Leben, mit Nothwendigkeit Inneres durch äussere Bestimmungen auszudrücken treibend, einen Uebergang zum Verständniss sinnlicher Gestalten und Umrisse, und selbst das Sittliche, zunächst ein Gleichgewicht der Strebungen, dann eine bestimmte Weise des Ablaufes innerer Ereignisse bedingend, wird zuletzt in jenen sinnlichen Bildern Verwandtes und Aehnliches auffinden können.«

Gemeinhin zwar macht man sich nicht klar, wie sehr die Abspiegelung unsers eigenen Wesens und Thuns in der objectiven Welt zum Eindruck, den sie auf uns macht, beiträgt. Die Poesie aber hilft hier gewissermassen nach, indem sie die Associationen, von denen der Eindruck abhängt, zum Ausspruche bringt. So sieht Maria die Wolken ziehn, nicht wie der Meteorolog eine gleichgültige Dunstmasse vom Winde getrieben sieht, sondern wie ein Mensch den andern wandern, schiffen sieht, und wie sie selber fortziehen möchte. Ja die Poesie findet einen Hauptvortheil darin, das natürliche Object, Verhältniss, Geschehen geradezu in ein menschliches zu übersetzen, um den associativen Eindruck davon in kürzestem Wege möglichst kräftig zu wecken. Dass man den Mond zwischen den Wolken durch sieht, ist hienach nicht so poe-

tisch wirksam, als dass er selbst aus den Wolken hervorsieht; dass die Welle ein leises wechselndes Geräusch macht, nicht so wirksam, als dass sie lispelt. Der schwarze Abgrund begnügt sich im Gedichte nicht, müssig vor uns zu klaffen, sondern gähnt uns entgegen. »Es kommen die neckenden Lüfte«, »schaurig rühren sich die Bäume«, »der Morgen thut einen rothen Schein«, u. s. w. u. s. w.

Dennoch würde man zu weit gehen, wozu man nach Vorigem wieder leicht verführt sein könnte, das ästhetische Associationsprincip ganz auf diese Ursprungs- und Wirkungsweise desselben zu beschränken. Schon desshalb ist es nicht möglich, weil das Princip überhaupt nicht blos auf Aehnlichkeiten beschränkt ist, vielmehr räumlicher, zeitlicher und Causalzusammenhang eine gleich wichtige Rolle dabei spielen. Also können ästhetisch sehr wirksame Associationen auch durch Erinnerungen an objective Bedingungen der Lust und Unlust zu Stande kommen, die wesentlich nichts in der Form gemein haben mit instinctiven oder willkührlichen Aeusserungen von Lust und Unlust durch unsern eigenen Körper, mithin nicht durch Erinnerung daran wirken.

So liegt der associative Reiz des Anblickes der Orange sicher nicht in einer Aehnlichkeit ihrer Erscheinung mit irgendwelcher äusseren Ausdrucksweise eigener Stimmungen, sondern darin, dass die Orange ein objectives Centrum von ursächlichen Bedingungen der Lust für uns ist, und der Anblick derselben einen Erinnerungsnachklang dieser Lust mitführt, was doch etwas ganz Andres ist. Wer möchte den Beitrag, den das Froschgequak zu unserer Frühlingsstimmung geben kann, darauf schreiben, dass wir selber sie durch Gequak ausdrücken möchten; ist es aber nicht unsre eigene Ausdrucksweise der Stimmung, so kann es auch nicht die Erinnerung daran sein, wodurch solche wieder erweckt wird, denn die Stimme überhaupt herauslassen kann noch ganz entgegengesetzten Stimmungen entsprechen; vielmehr dass wir objectiv das Froschgeschrei mit dem Frühling in constanter Verbindung finden, giebt ihm seinen associativen Werth. Und so wird ja auch nicht zu behaupten sein, dass ein Schwert, eine Krone, ein Brautkranz ihren ästhetischen Charakter einer Erinnerung an einen schwertförmigen, kronenförmigen, kranzförmigen Ausdruck der Gewalt, Macht, Liebe durch Formen oder Bewegungsweisen unsers eigenen Körpers verdanken.

So manches Plätzchen vor einem Hause, etwa mit einer Linde, darunter einer Bank und einem Tische, spricht uns gemüthlich an, warum? Weil wir uns behaglich da sitzend denken können, nicht aber, weil Baum, Bank und Tisch selber sich wie behaglich sitzend ausnähmen.

Sollte aber doch, was ich nicht geneigt bin zuzugeben, ein fundamentales Entsprechen zwischen unseren eigenen Formen und den Formen der Aussenwelt, die uns gefallen, bestehen, so würde es nicht nöthig sein, das Gefallen daran erst auf associative Erinnerung an unsre eigenen Formen zu schieben; so würden uns vielmehr z. B. Symmetrie und goldner Schnitt desshalb gefallen können, weil wir angeborenerweise darauf eingerichtet sind, nur gefällig zu finden, was unseren eigenen Formen entspricht, so zu sagen direct in dieselben hineinpasst, ohne dass wir erst der Erinnerung an unsre Formen dazu bedürfen.

9) Analyse associirter Eindrücke. Bemerkungen über das schöpferische Vermögen der Phantasie.

Habe ich früher Gewicht darauf gelegt, dass im ästhetischen Totaleindrucke sich dessen verschiedene Elemente nicht scheiden, so muss doch die Aesthetik, um klare Rechenschaft von seinem Zustandekommen zu geben, solche scheiden, muss fragen: was ist Sache des eigenen oder directen Eindruckes, was hängt an den Associationen, und was tragen diese oder jene dazu bei. Erschöpfend zwar kann eine solche Analyse niemals sein, weil im Allgemeinen unzählige Erinnerungen zu jedem associirten Eindrucke beitragen, ja streng genommen zu jedem der gesammte Erinnerungsnachklang unseres Lebens, nur mit einem anderen Gewichte seiner verschiedenen Momente. Schlagen wir einen Punkt eines gespannten Gewebes irgendwo an — unser gesammter Vorstellungszusammenhang aber ist einem solchen Gewebe vergleichbar, — so zittert das ganze Gewebe, nur die Punkte am stärksten, die dem angeschlagenen Punkte zunächst liegen und durch die stärksten und gespanntesten Fäden damit zusammenhängen. Jede Anschauung aber schlägt sogar mehr als einen Punkt unseres geistigen Gewebes zugleich an. Doch kann man sich, unter Anerkennung dieses Zusammenwirkens unseres ganzen geistigen Besitzthums zu jedem Eindruck, die Aufgabe stellen, die

Hauptmomente zu finden, die vorwiegend den Eindruck bestimmen, ja den Eindruck in dieser Hinsicht recht eigentlich studiren.

Um so mehr aber hat die Aesthetik Anlass, auf die Composition des Totaleindruckes aus seinen Elementen einzugehen, als einheitliche Eindrücke sich überhaupt nicht beschreiben, aber doch nach ihrer Zusammensetzung aus verschiedenen Componenten charakterisiren lassen, wozu sich der Anlass oft genug bietet. Wer will den Eindruck, den eine Orange, eine Goldkugel, eine Holzkugel macht, beschreiben? Dagegen lässt sich derselbe wohl durch die Vorstellungen, die sich dazu verschmolzen haben, charakterisiren.

Nicht blos aber durch die, die sich darin verschmolzen haben, sondern auch durch die, die wieder daraus hervortreten können, was einen neuen, wichtigen Gesichtspunkt darbietet. In der That können alle Vorstellungen, die zum geistigen Eindrucke beigetragen haben, auch unter Umständen wieder daraus hervortreten; es bedarf nur besonderer äusserer oder innerer Anlässe dazu. Das begründet die Möglichkeit, sich nach gewonnenem Totaleindruck eingehend nach verschiedenen, doch unter sich zusammenhängenden Richtungen mit dem Gegenstande zu beschäftigen, was einen zweiten Haupttheil der ästhetischen Wirkung der Gegenstände bildet, die ja nicht blos in ihrem einheitlichen Totaleindrucke ruht. Dieser ist so zu sagen nur das Samenkorn, aus dem eine ähnliche Pflanze sich zu entfalten vermag, als die, aus der es entstand. Zugleich ist jene Resultante von Erinnerungen der Quell, aus dem die Phantasie schöpft; und da neuerdings so häufig die ganze Schönheit durch Bezugnahme auf die Phantasie erklärt wird, so sollte hierin eine Aufforderung liegen, diesen Quell genauer zu untersuchen, als ich finde, dass es seither geschehen ist.

Nach der gewöhnlichen Betrachtungsweise sollte man meinen, dass der Phantasie ein unbeschränktes Vermögen zustehe, aus eigener Machtvollkommenheit diess und das an den Anblick eines Gegenstandes zu knüpfen. Näher zugesehen aber ist der associirte Eindruck der vorgegebene Stoff, den sie dazu wohl auswirken, den sie aber nicht schaffen kann, und der Kreis associativer Momente der Spielraum, in dem sie sich nur bewegen kann. Nun steht ihr zwar bei dem unbestimmten Auslaufen und der allseitigen Verkettung dieser Momente die Freiheit der verschiedensten Richtungen und der verschiedensten Weite des Auslaufens, so wie

auch neuer Combinationen der associirten Momente zu, immer aber werden die Elemente, welche im associirten Eindrucke vorwiegen, die stärkste bestimmende und richtende Kraft dabei äussern. Man wird bei der Orange leichter an Italien oder Sicilien als an Lappland oder Sibirien, bei der Goldkugel leichter an Reichthum als an Armuth denken; ja zu Gedanken jener Art im Anblicke dieser Gegenstände unmittelbar gar keinen Anlass finden, was nicht hindert, dass im weitern Auslaufen vom Centrum der Association durch irgendwelche Vermittelungsglieder dazu gelangt werde.

Anstatt eines äussern Ansatzpunctes kann die Phantasie einen innern Anlass zu ihren Schöpfungen haben; aber der Quell, aus dem sie schöpft, bleibt überall derselbe. Es ist überall der ins Unbewusstsein gesunkene, darin verschmolzene, Nachklang dessen, was je im Bewusstsein war, und durch diese oder jene, äussere oder innere, Anlässe, in dieser oder jener Combination, wieder ins Bewusstsein treten kann. Jeder associirte Eindruck ist eine, durch einen äussern Anlass ins Bewusstsein gerufene, schon fertige besondre Combination, welche von der Phantasie nach Gesetzen und Motiven, die wir hier nicht zu verfolgen haben, ins Einzelne ausgesponnen und zum Ansatz eines weiteren Fortgespinnstes gemacht werden kann. Man hat hienach Recht, den Quell, aus dem die Phantasie schöpft, im Unbewusstsein zu suchen, nur nicht in einem Ur-Unbewusstsein, vielmehr ist es ein Quell, der sich erst aus dem Bewusstsein füllen musste und nur durch bewusste Thätigkeit wieder ausgeschöpft werden kann. Im Schlafe bilden sich weder associirte Eindrücke, noch bildet sich überhaupt etwas von dem Stoffe, mit dem die Phantasie schaltet und aus dem sie webt.*)

*) Wenn Hartmann wenigstens die Einheit genialer Conceptionen der Phantasie aus einem Ur-Unbewusstsein ableiten will, so sieht man keinen Grund dazu, da sie, wie die ganze Einheit des Bewusstseins, aus der sie stammt, doch nur eine Sache des Bewusstseins selbst ist. Natürlich wird Alles überhaupt, was der Mensch in Unterordnung unter die allgemeine Einheit des Bewusstseins einheitlich gefasst und gedacht hat, auch seinen einheitlich verknüpften Rest im Unbewusstsein lassen, der sich ins Bewusstsein zurückgehoben mit neuen Bewusstseinsmomenten zu neuen einheitlichen Schöpfungen fügen kann, ohne dass man dem Bewusstsein dabei mit einer Einheit aus dem Ur-Unbewusstsein zu Hülfe zu kommen braucht.

10) Allmälige Ausbildung des associirten Eindrucks.

Die geistige Farbe, um uns dieses Ausdruckes wieder zu erinnern, welche die Gegenstände für den Menschen annehmen, kann sich natürlich erst im Laufe des Lebens nach Massgabe des Verkehrs damit entwickeln. Je jünger und roher der Mensch ist, und je weniger überhaupt noch der geistige Pinsel in ihm gewirkt hat, desto mehr überwiegt der directe Eindruck der Dinge. Je älter und erfahrener der Mensch wird, je mehr er die Dinge nach der Gesammtheit ihrer Beziehungen und Wirkungen hat kennen lernen, desto mehr fängt der geistige Eindruck davon an zu überwiegen.

Ein Erwachsener, der das stürmische Meer zum erstenmale sieht, wird doch die Erhabenheit des Schauspieles ganz anders fühlen, als ein Kind, was überhaupt zum erstenmale sieht, weil jener den neuen Gesichtseindruck nach alten deuten kann, dieses nicht. Letztres fühlt nichts als ein Wallen und Wogen auf der Farbentafel seines Auges, worüber es sich nur blöde wundern kann; dass Gewalt, Gefahr, Angst, Schiffbruch daran hängt, kann es nicht wissen, wie jener; und wenn bei jenem der Eindruck sich durch ein Schiff, was eben vom tobenden Meere verschlungen wird, gipfelt, so wird bei diesem der Eindruck davon selbst vom Eindrucke des Meeres verschlungen.

Einem Blindgebornen, der so eben glücklich operirt ist, wird die Orange keinen andern Eindruck machen als die gelbe Holzkugel, die rothe Hand und Nase gleich wohlgefällig erscheinen als die rothe Wange, wenn die Röthe nur gleich rein und lebhaft ist; eine kaleidoskopische Figur aber wird er schöner als das schönste Gemälde, wahrscheinlich auch schöner als das schönste Gesicht finden; obwohl man fragen kann, ob nicht Instinct etwas von der Association ersetzen kann, worüber künftig (Abschn. XII).

Man drückt das Vorige wohl so aus, dass wir die Formen erst *verstehen* lernen müssen, um den rechten Eindruck davon zu erhalten, und warum es nicht so ausdrücken; nur muss man diess Verstehenlernen selbst recht verstehen, was nicht der Fall ist, wenn man meint, wie Viele zu meinen scheinen, dass die Gegenstände ihre Bedeutung dem Betrachtenden durch sich selbst verrathen, wofern er sich nur in die Betrachtung recht vertieft. Vielmehr, wie schon gesagt, will die Bedeutung der Formen so gut

erlernt sein als die der Worte, und wird uns nur auf demselben Wege geläufig; das ist der Weg der Association. Ist aber die Grundbedeutung der Worte und Formen, so wie ihrer täglich wiederkehrenden Verkettungsweisen erst geläufig, so kann man freilich auch lange Sätze und ganze Kunstwerke danach verstehen und deuten.

Insofern sich den verschiedenen Menschen, Völkern und Zeiten die Dinge unter verschiedenen Verhältnissen darbieten, nimmt auch der associirte Eindruck für sie einen verschiedenen Charakter an, worin einer der hauptsächlichsten Gründe ihrer Geschmacksverschiedenheiten liegt. Hierauf wird später zurückzukommen sein.

11) Das Princip in höherer Verwendung.

Das Vorige enthält die allgemeinsten, grösstentheils schon an den einfachsten Beispielen erläuterbaren, Gesichtspuncte des Princips. Dieselben aber bleiben gültig, wenn wir uns nun zu höheren und damit zusammengesetzteren Beispielen aus Natur und Kunst erheben; nur treten damit auch Verhältnisse dessen, was sich zusammensetzt, ins Spiel.

So wie sich ein Gegenstand vor uns ausbreitet, dessen Theile von einander unterscheidbar sind, sondern sich damit auch deren associative Bedeutungen, Eindrücke, und treten in Verhältnisse gegen einander, Beziehungen zu einander, die sich wieder zu einem einheitlichen Resultate fügen, darin abschliessen können, ohne dass die Unterscheidung der einzelnen Beiträge darin untergeht. Was lässt sich nicht in der Anschauung eines Menschen unterscheiden, Augen, Mund, der ganze Kopf, Brust, Bauch, Gliedmassen, jeder Theil hat für sich seine associative Bedeutung, macht seinen demgemäss verschiedenen Eindruck; aber auch der ganze Mensch hat solche und macht solchen, worin die Bedeutung und der Eindruck der einzelnen Theile nicht untergeht, sondern worein er eingeht um sich in einem Gesammteindruck abzuschliessen, aus dem die einzelnen Momente wieder hervortreten können.

So gut nun die directen Eindrücke nicht nur selbst wohlgefällig oder missfällig sein, sondern auch in wohlgefällige und missfällige Beziehungen zu einander treten können, gilt es von den associirten und den sich daraus auslösenden Einzelvorstellungen; und da die directen Eindrücke mindestens so lange wir

uns im Gebiete der Sichtbarkeit halten, arm und niedrig gegen die associirten bleiben, so lässt sich daraus schon ganz im Allgemeinen übersehen, wie viel die Kunst von ihrem Reichthum und ihrer Höhe der Association zu verdanken hat.

Zu einer etwas eingehenderen Besprechung in dieser Hinsicht mag uns im folgenden Abschnitte der landschaftliche Eindruck von verhältnissmässig noch geringer Höhe ein Beispiel bieten. Auf die Architektur werden wir aus gleichem Gesichtspuncte in späteren Abschnitten (XV. XVI) zu sprechen kommen. Als schönstes sichtbares Werk der Schöpfung überhaupt aber gilt uns die menschliche Gestalt. Die höchsten Werke der bildenden Kunst haben sie zum Gegenstande oder wesentlichen Elemente. Nun liegt unstreitig in dem Flusse der Formen und der zweiseitigen Symmetrie, vielleicht (vorbehaltlich noch näherer Erwägung) den einfachen Proportionen, wie Manche wollen, oder gewissen rhythmischen Verhältnissen, wie Andre wollen, oder dem goldnen Schnitt, wie Zeising will, auch wohl in etwas Instinctivem Viel, was uns schon bei der einzelnen Gestalt, abgesehen von aller angeknüpften Bedeutung, gefallen kann; wozu beim ganzen Gemälde noch die Verhältnisse der Gruppirung und Farbengebung treten, in denen sich wohl auch etwas von harmonischen und disharmonischen Beziehungen an sich geltend machen kann. Aber alles das ist doch nur die niedere Unterlage für den sich anknüpfenden Ausdruck der Tauglichkeit der Menschengestalt zu den Geschäften und Freuden des Lebens, und den noch höheren Ausdruck der Seele und der Seelenbewegungen, was Alles wir schon in der einzelnen Gestalt finden können, endlich für die allgemeineren und höheren menschlichen, ja über das Menschliche hinausreichenden Beziehungen, die wir im ganzen Gemälde finden können. Alles das aber tragen wir erst in die gesehenen Formen- und Farbenzusammenstellungen hinein, nach Erfahrungen über die Bedeutung derselben, die wir gemacht haben; alles das ist Sache des associirten, nicht des directen Eindruckes.

Im Reiche des Sichtbaren kommt überhaupt kein ästhetischer Eindruck von einiger Erheblichkeit nach Höhe und Stärke zugleich ohne Association zu Stande. Das Erheblichste, wozu es dieses Reich abgesehen davon bringt, ist die kaleidoskopische Figur und das Feuerwerk. Nur das Hülfsprincip verleiht dem directen Eindruck in Zusammensetzung mit dem associirten mehrfach auch in

diesem Gebiete grössere Bedeutung. Kehrt man das schönste Gemälde um, so bleiben die inneren Verhältnisse desselben, von welchen der directe Eindruck abhängt, noch dieselben, aber das Gefallen daran hört auf, weil die Associationen, welche dem Bilde erst die höhere Bedeutung geben, nur an der aufrechten Lage haften; es wäre denn, dass man vermöchte, die aufrechte Lage in der Vorstellung aus der umgekehrten zurückzuconstruiren. So bunt ein Bild dem sinnlichen Auge erscheinen mag, in ganz andrer Weise bunt erscheint es durch seine Associationen; hierin findet der Geist erst den höheren Reiz, und ist die einheitliche Verknüpfung des Ganzen zu suchen und zu finden.

Auch die Poesie gipfelt im associativen Factor, denn der Sinn des Gedichtes ist nur angeknüpft an die Worte; und Versmass, Rhythmus, Reim gewinnen erhebliche Bedeutung nur nach Massgabe als sie hierein eingehn, was nicht hindert, dass sie doch nach dem Hülfsprincipe viel zur Stärke des ästhetischen Eindruckes beitragen.

Aber man würde irren, eine gleich überwiegende Bedeutung des associativen Factors in allen Künsten wiederfinden zu wollen. Vielmehr steht die Musik in dieser Hinsicht den bildenden Künsten wie der Poesie gegenüber, indem in ihr vielmehr der directe Factor die Hauptrolle, der associative nur eine Nebenrolle spielt, wie näher in Abschnitt XIII zu besprechen; es ist eben nur sehr viel, nicht Alles auf den associativen Factor zu legen.

Im Streben, einheitliche Principien aufzustellen, hat man mehrfach den Haupteindruck des Gemäldes in demselben Sinne von dem direct auffassbaren so zu sagen musikalischen Eindrucke seiner Formen und Farben abhängig machen wollen, als den der Musik selbst von der Beziehung zwischen Tönen und zwischen Tonverbindungen; aber die Malerei ist in dieser Beziehung verwandter mit der Poesie als Musik, obschon nicht in jeder Beziehung vergleichbar, worauf in Abschnitt XI mit einigen Betrachtungen zu kommen. Umgekehrt hat man auch den Haupteindruck der Musik auf Association zurückführen wollen, aber hiemit das Unterscheidende der Musik von Malerei nur von entgegengesetzter Seite aufgehoben.

An sich freilich ist das Streben gerecht, alle Künste so zu sagen unter einen Hut zu bringen; aber man verfehlt den Einheitspunct, wenn man ihn da sucht, wo vielmehr das Unterschei-

dende liegt. Alle schönen Künste haben das gemein, sinnliche Mittel so zu combiniren, dass daraus mehr als blos sinnliche Lust erwächst. Hier liegt der Einheitspunct. Dieser Erfolg aber kann eben so vorwiegend durch Beziehungen zwischen directen Eindrücken als zwischen associirten Eindrücken und daraus sich auslösenden Vorstellungen erzielt werden; darin liegt einer der unterscheidenden Gesichtspuncte verschiedener Künste, auf den man freilich nicht kommen kann, wenn man die associirten Eindrücke selbst nicht klar von den directen unterscheidet.

Wenn es Aesthetiker giebt, welche dem associativen Factor einen wesentlichen Antheil an der Schönheit überhaupt absprechen und behaupten, dass seine Wirkung von der Wirkung eines Gegenstandes abzuziehen sei, um dessen Schönheit rein zu haben, so ist diess nur eine doctrinäre Trennung, von welcher die lebendige Wirkung der Schönheit und der lebendige Begriffsgebrauch nichts weiss. Sie verwechseln die Unterscheidbarkeit beider Factoren der Schönheit mit einem von der Schönheit zu machenden Abzuge, und lassen von der ganzen Schönheit s i c h t b a r e r Gegenstände so zu sagen nur das Gerippe übrig, indem die Bekleidung desselben mit lebendigem Fleisch nur durch die Associationen geschieht. In der That, was von der sixtinischen Madonna nach Abzug aller Association noch übrig bleibt, ist eine kunterbunte Farbentafel, der es jedes Teppichmuster an Wohlgefälligkeit zuvor thut; denn in diesem hat man doch noch den directen Reiz der Farbenharmonie und Symmetrie, der in jenem Bilde geopfert ist, um der Anknüpfung erhabener Vorstellungen und einheitlicher Verknüpfung derselben Raum zu geben. Will man nun diess nicht zur Schönheit des Bildes rechnen, so macht man sich einen Begriff von Schönheit, der wohl in irgend einem System, nur nicht im Leben zu brauchen ist, und hiemit das System selbst unbrauchbar für das Leben macht.

Unstreitig zwar ist Manches von Associationen als unwesentlich zur Schönheit sichtbarer Gegenstände wirklich abzusondern; aber das sind nur Associationen, die zu zufällig sind, um mit zu zählen; Alles davon absondern heisst die Schönheit selbst mit absondern.

Freilich hat man einen wesentlichen Beitrag der Association zur Schönheit gerade aus dem Gesichtspuncte in Abrede stellen wollen, dass es danach überhaupt von zufälligen, bei verschiede-

nen Menschen sich sehr verschieden gestaltenden, ja bei demselben Menschen wechselnden Umständen abhängen würde, ob etwas für schön oder nicht schön zu erklären. Allein die wichtigsten Associationen werden dem Menschen durch die allgemeine Natur der menschlichen, irdischen und kosmischen Verhältnisse auch allgemein aufgedrungen, wonach z. B. niemand den Ausdruck der Gebrechlichkeit mit dem der Kraft und Gesundheit, niemand den Ausdruck der Güte oder geistigen Begabtheit mit dem der Bösartigkeit oder Dummheit verwechseln kann; und was die nach Individualität, Zeit, Ort wechselnden Associationen anlangt, welche an der verschiedenen Entwickelung des Geschmackes verschiedener Individuen, Völker, Zeiten Antheil haben, so sind sie nur wesentlich bestimmend für die Thatsache, aber nicht für die Berechtigung des Geschmackes, und der Begriff der wahren Schönheit in dem früher (S. 16) angegebenen Sinne hat ihnen nicht weiter zu folgen, als jene individuellen Verschiedenheiten selbst berechtigt sind, was sie doch bis zu gewissen Gränzen wirklich sind, und damit verschiedenen Modulationen der Schönheit Raum geben; indem nur das als wahrhaft, als objectiv schön zu gelten hat, woran unmittelbares Wohlgefallen zu haben, mit Rücksicht auf alle Folgen und Zusammenhänge gedeihlich im Ganzen ist; und daran ist die Betheiligung der Associationen nicht ausgeschlossen.

Wie Eingangs bemerkt, trägt hauptsächlich Kant die Schuld der verbreiteten Ansicht, dass der associative Factor nur eine unwesentliche Zuthat zum Eindrucke der reinen oder nach Kants Ausdruck »freien« Schönheit sei, für welche Zuthat er den Ausdruck »anhängende« Schönheit hat; dieser aber schreibt er keine eigentliche ästhetische Bedeutung zu. Misst er nun auch dem an ein Natur- oder Kunstwerk angeknüpften Sinne einen Werth aus anderm Gesichtspuncte bei, so verfehlt er doch eben damit einen Hauptgesichtspunct der Schönheit, dass er das, was der angeknüpfte Sinn dazu beiträgt, von ihr wesentlich ausschliesst.

Herbart (ges. Werke II. S. 106) geht nicht so weit als Kant, indem er die Wirkung der von ihm sog. Apperception (Aufnahme eines Eindruckes in den bisherigen Vorstellungsnexus und Anregung desselben dadurch), die von Association nicht trennbar ist, bei der Würdigung eines Kunstwerkes nur in so weit bei Seite zu lassen gebietet, »als sie nicht wesentlich die Auffassung bedingt«, ohne doch deutlich zu machen, was er als »wesentlich« rechnet. Aus der Weise, wie er einige Beispiele erläutert, geht jedenfalls hervor, dass er, anstatt einen Hauptfactor ästhetischen Eindrucks von Kunstwerken im associativen Momente zu suchen, nur ein nicht ganz entbehrliches, doch möglichst zurückzuweisendes Hülfselement darin sucht, und das Hauptgewicht auf den directen Factor (die sog. Perception) legt. Nun liegt freilich in der

Musik das Hauptgewicht wirklich auf dem directen Factor, wie weiterhin zu besprechen, Herbart aber vermengt Beispiele aus der bildenden Kunst, wo es vielmehr auf dem associativen liegt, und aus der Musik hiebei in einer Weise, welche zeigt, dass ihm der grosse Unterschied, der in dieser Hinsicht zwischen beiden Künsten besteht, ganz entgangen ist. Uebrigens hat schon Lotze (Gesch. d. Ae. 229) Herbart gegenüber der Unterschätzung des associativen Momentes gewehrt.

Der häufigste Grund, die Bedeutung der Associationen für die Schönheit sichtbarer Gegenstände herabzusetzen, ist immer der, dass man zum Eindruck ihrer Form selbst rechnet, was durch Associationen erst hinzukommt; sonst wäre überhaupt nicht möglich, ihre Wichtigkeit so zu verkennen, wie es geschieht. Das hängt an der Kraft, mit welcher sich der directe Eindruck durch Ursprünglichkeit, Klarheit und Bestimmtheit geltend macht, und der ganz allmäligen, nur immer fester und inniger, zuletzt unverbrüchlich werdenden Verschmelzung des associativen damit.

So sagt Vischer in s. kritischen Gängen (S. 187), und ähnlicher Auffassung bin ich auch sonst begegnet: »Eigentlich soll im Schönen die Erscheinung, die Form nicht bedeuten, sie soll nichts wollen, als sich selbst aussprechen. Ein Löwe bedeutet nicht die Grossmuth; er ist eben ein Löwe, und der Inhalt seiner Formen einfach die bildende Naturkraft in dieser Art der Gestaltung, mit diesen äusseren und inneren Eigenschaften.«

Aber Form und Kraft sind an sich ganz verschiedene Dinge; eine Form kann wohl daran erinnern, dass sie durch eine Kraft erzeugt ist, indem wir ähnliche Formen dadurch erzeugt gesehen, nicht aber an sich selbst die Kraft zum Inhalt haben; sie bedeutet also in der That nur associativ die Kraft, und zwar beim Löwen nicht nur die, welche ihn gebildet hat, sondern auch, und noch viel mehr, die er selbst auszuüben vermag, nach entsprechenden Erfahrungen. In der That gehören vorgängige Erfahrungen zu beiderlei Deutung; die Form vermag sich nicht durch sich selbst in diesem Sinne auszudeuten; man glaubt vielmehr nur herauszusehen, was man hineinsieht.

Unstreitig zwar kann etwas vom kräftigen Eindrucke der Löwengestalt auch daran hängen, dass man selbst mehr lebendige Kraft braucht, den eckigen Umriss eines Löwen, als den rundlichen eines Schweines mit den Augen zu ziehen, wozu es keiner Erinnerung bedarf; aber hinge die Hauptsache an diesem directen Eindrucke, so müsste uns die eben so eckige Kuh eben so kräftig, und willkührlich gezogene eckige Linien noch kräftiger als Löwenkraft erscheinen. Also mag die directe Wirkung der Löwengestalt zwar nicht gleichgültig für den Eindruck der Kräftigkeit sein, aber würde ohne die mächtigere associative Hülfe keinen der Rede werthen Effect haben.

Dass ein Löwe nicht die Grossmuth bedeutet, ist zuzugeben. Es

fehlt an Erfahrungen, welche uns an ähnliche Gestalten haben Grossmuth knüpfen lassen, also kann uns auch die Löwengestalt solche nicht associativ bedeuten.

12) Einige allgemeinere Betrachtungen.

Wenn das Wohlgefallen an den Dingen wesentlich mit auf der Erinnerung an Wohlgefälliges beruht, so ist an sich selbstverständlich, dass es auch an sich Wohlgefälliges geben muss, mithin die Association den directen Quellen gegenüber nur als ein secundärer Quell des Wohlgefallens gelten kann. Hier aber galt es nicht, diese directen Quellen aufzusuchen, sondern eben nur, zu zeigen, dass unter den verschiedenen Quellen des Wohlgefallens überhaupt die secundäre der Association eine der wichtigsten Rollen spielt, indem sie Zuflüsse aus allen Quellen, die ursprünglicher als sie selbst sind, in sich aufnimmt.

Jeder directe wie associative Eindruck hängt zugleich ab von der Beschaffenheit des Gegenstandes, der den Eindruck macht, und der innern (physisch-psychischen) Einrichtung des Individuum, auf welches der Eindruck gemacht wird, kurz von einem objectiven und subjectiven Factor. Direct aber ist der Eindruck eines Gegenstandes, insofern er subjectiverseits von der angeborenen oder nur durch Aufmerksamkeit und Uebung im Verkehr mit Gegenständen gleicher Art entwickelten und verfeinerten innern Einrichtung abhängt, associativ, insofern er von einer Einrichtung abhängt, die dadurch entstanden ist, dass sich der Gegenstand wiederholt in Verbindung und Beziehung mit gegebenen Gegenständen anderer Art dargeboten hat.

Ausser von directen und associativen Eindrücken kann man von combinatorischen sprechen; sie lassen sich aber immer in directe und associative auflösen, sind ihnen also nicht eigentlich coordinirt. Jedes Haus macht schon für sich einen directen Eindruck durch seine Form und Farbe; einen associativen, sofern es uns als Wohnplatz für Menschen erscheint; einen combinatorischen nach den Verhältnissen zu seiner Umgebung; dieser ist aber direct, sofern die gegenwärtige Form und Farbe des Hauses in Beziehung zu der gegenwärtigen der Umgebung tritt, associativ, insofern die associativen Vorstellungen von der Bewohnbarkeit des Hauses durch associative Vorstellungen, welche die Umgebung erweckt, Einfluss erleiden.

Der Unterschied zwischen directen und associirten Eindrücken ist nicht mit dem Unterschiede zwischen niedern und höheren Eindrücken als zusammenfallend anzusehen, da sich vielmehr die directen Eindrücke selbst in niedre und höhere unterscheiden, und mindestens im Gebiete der Musik zu grosser Höhe ansteigen können, wogegen mancher associirte Eindruck sehr niedrig bleiben kann, wie in jenem Beispiele (S. 92), wo sich an das Betasten einer Speise die lebhafte Empfindung ihres Wohlgeschmackes, oder an ein bestimmtes Wort die Vorstellung einer einfachen Sache knüpft.

Um Klarheit über die Beschaffenheit und Entstehungsweise ästhetischer Eindrücke zu gewinnen, ist nun vor Allem wichtig, den Unterschied zwischen dem directen und associativen Factor derselben überhaupt zu machen; und schon mehrfach ist bemerkt, dass diess nicht leicht geschieht, wie es geschehen sollte. In der Regel wird die Leistung beider Factoren mehr oder weniger zusammengeworfen und namentlich die des associativen Factors sehr gewöhnlich in die des directen mit eingerechnet, von andrer Seite aber auch wohl die Wirkung des directen als in der des associativen mit aufgehend oder dagegen verschwindend oder darauf zurückführbar angesehen; denn so wenig geläufig auch der heutigen Aesthetik das Associationsprincip ist, so geläufig ist es ihr doch von dessen Erfolgen zu sprechen.

Beides aber hat nicht nur tiefgreifende Unklarheiten und schiefe Auffassungen zur Folge, sondern hat auch zwei einseitigen Grundansichten über das Zustandekommen der Schönheit den Ursprung gegeben, insofern dabei ein alleiniges oder übertriebenes Gewicht auf den einen oder andern Factor gelegt wird.

In einseitiger Berücksichtigung oder untriftiger Ueberhebung des directen Factors nämlich kann man sich denken, dass an sich wohlgefällige Form- und Farbeverhältnisse, d. h. solche, welche rücksichtslos auf angeknüpfte Bedeutung, Zweckvorstellung, überhaupt ohne Mitwirkung der Association gefallen, den Eindruck ihrer Wohlgefälligkeit auf die Gegenstände, an denen sie vorkommen, übertragen, sie so zu sagen mit ihrer eigenen Schönheit belehnen und dadurch schön machen; zweitens aber kann man, in einseitiger Berücksichtigung oder untriftiger Ueberhebung des associativen Factors, sich auch denken, dass umgekehrt die Schönheit, die wir den Formen und Verhältnissen mancher Gegenstände

beilegen, darin liegt, dass der Werth einer uns zusagenden Bedeutung, eines uns gefallenden Zweckes, der Erfüllung einer begrifflichen oder ideellen Foderung, die wir an die Gegenstände stellen, sich auf die äusserlichen Formen und Verhältnisse derselben im Anschauen derselben associationsweise überträgt, und sie hiemit als Ausdruck dieser Bedeutung, als Zeichen dieser Erfüllung schön erscheinen lässt.

Von beiden Ansichten macht sich in der That in ästhetischen und Kunst-Betrachtungen bald die eine bald die andre mit relativem Uebergewichte geltend, obwohl sie nicht leicht mit voller Consequenz einander gegenübertreten, da keine der andern gegenüber eine reine Durchführung gestattet. Daher schwankt man meist vielmehr unsicher zwischen beiden oder verwirrt sich zwischen beiden, ohne es zu einer Klarheit über ihr Verhältniss zu bringen.

Nachdem wir nun im Bisherigen versucht haben, dem associativen Factor sein Recht zu geben, wollen wir in einem spätern Abschnitte (XIII) auch dem directen gerecht zu werden suchen, zuvor aber einige Thema's, welche mit dem associativen Factor in näherer Beziehung stehen, behandeln.

X. Erläuterung des landschaftlichen Eindruckes durch das Associationsprincip.

Versuchen wir uns Rechenschaft von dem Eindrucke zu geben, den der Blick in eine Landschaft auf uns macht! Es ist etwas Unsagbares darin, etwas, was sich durch keine Beschreibung erschöpfen lässt. Wie wird man sich die Natur und die Gründe des Eindruckes erklären können? Um hiebei ein Beispiel der verschiedenen Weise zu geben, wie die Aesthetik von Oben und die Aesthetik von Unten überhaupt in ihren Erklärungen vorgehen, stelle ich eine Erklärung davon nach beiden einander gegenüber, die eine, im ersten Wege, geschöpft aus einem der geschätztesten neueren Lehrbücher der Aesthetik, dem von Carriere, die andere

so, wie sie sich im zweiten Wege auf Grund des im vorigen Abschnitt besprochenen Principes ergiebt. Jenes die fernliegendste, an die höchsten idealsten Gesichtspuncte anknüpfende Erklärung, dieses die nächstliegende, an die untersten Gesichtspuncte anknüpfende Erklärung.

»Das Wesen der Natur — sagt Carriere (I. 243) — entspricht an sich der Schönheit; denn sie ist Erscheinung für den Geist, welchem sie in sinnfälligen Formen idealen Gehalt darstellt und geistige Gesetze veranschaulicht, und gerade das erfreut uns so innig, wenn in dem Aeusserlichen und Materiellen ein verwandtes Seelenvolles dem Gemüth entgegenkommt. Doch ist überall zunächst das eigene Leben des Lebens Zweck, jedes Wesen ist um seiner selbst willen da und nicht deswegen geschaffen, dass seine Gestalt uns ergötze; es ist eine Gunst des Schicksals, wenn in der Totalität des Universums das Wechselverhältniss der Dinge, die Art und Weise, wie sie für einander sind, uns für unseren Standpunct gerade so sich darstellt, dass wir auf der sich uns bietenden Oberfläche doch das innere Wesen wahrnehmen und erkennen, wie die Formen der Dinge nicht blos den Zwecken des Alls entsprechen, sondern auch den Bedingungen und Forderungen unserer Persönlichkeit gemäss sind. Ja wir mögen ganz besonders die Güte und Herrlichkeit des Urgrundes der Welt darin preisen, wenn Stoffe, die für das Leben des Organismus, namentlich der Pflanzen, gleichgültig erscheinen oder von ihm ausgeschieden werden, als ätherische Oele oder Pigmente durch Wohlgeruch oder Farbenglanz uns erquicken« u. s. w.

Und um auch zu zeigen, wie die Betrachtung des Einzelnen in diese allgemeine Betrachtung hineintritt, so wird (S. 258) von der Pflanze als Element der Landschaft gesagt:

»Die Potenzen der unorganischen Natur finden in der Pflanze einen Mittelpunct des Zusammentreffens, indem hier eine individuelle Idee als leibgestaltende Lebenskraft auftritt und in der stets erneuten Bildung eines Organismus sich bethätigt, der durch die Wurzeln mit der Erde zusammenhängt, aber in Luft und Licht emporstrebt und mit Zweigen und Blättern nach der Seite sich ausbreitet. Die Pflanze veranschaulicht den Begriff des organischen Gestaltens, welchen wir früher für die Schönheit forderten, die Mannichfaltigkeit der Blätter und Zweige geht aus der Einheit hervor und wird sichtbar von ihr getragen, und die Wechselwirkung

der einzelnen Gestalten schliesst sich zu einem harmonischen Ganzen zusammen.«

Gegen diesen Schwung der Betrachtung hat nun freilich unsere Betrachtung von Unten nichts Entsprechendes einzusetzen. Nehmen wir die folgende so simpel, wie sie sich giebt.

Dem Auge des Blindgeborenen, der nach glücklicher Operation das erste Mal in's Freie sieht, erscheint die ganze Natur nur erst als ein marmorirtes Blatt, denn er vermag noch nicht, in dem Gesehenen dessen Bedeutung mit zu sehen. Er sieht hinein in's Weite: da sind Wiesen, Felder, Wälder, Berge, Seen; er sieht nichts von Wiesen, Feldern, Wäldern, Bergen, Seen; er sieht nur grüne, gelbe, helle, dunkle Flecke. Nur das Gefühl des weittragenden Blickes, der sinnliche oder wenig über den sinnlichen hinaufsteigende Reiz des Hellen und Dunklen, des Farbencontrastes, der Mannichfaltigkeit, des Wechsels bestimmen den Eindruck, den er von der Landschaft hat. Aber ist das auch Alles, was wir von der Landschaft haben? Wir haben das Alles auch, es trägt bei zu dem Eindrucke, den die Landschaft auf uns macht, der Stimmung, die sie uns erweckt, sogar nicht wenig dazu bei; aber wir sehen zugleich im fernen Walde, der für das unerfahrene Auge nur ein grüner Fleck ist, etwas, was lebendig in sich treibt und wächst, was Schatten, Kühlung giebt, worin der Hase, das Reh laufen, der Jäger geht, die Vögel singen, manch' Märchen spukt; auch wenn wir nichts wirklich davon sehen und hören. Im See, worin Jener nur einen blanken oder blauen Fleck erkennt, wissen wir, gehen die Wellen, spiegelt sich der Himmel, spielen die Fische, fahren die Schiffe u. s. w. Vorstellungen von Allem, was sonst treibt und wächst und wogt, klingen mit dabei an. Im Grunde sehen auch wir mit leiblichem Auge von Wald und See nicht mehr als der frisch operirte Blinde und das neugeborene Kind, das ist grüne und blanke oder blaue Flecke; Alles aber, was wir je von Wald und See gesehen, gehört, gelesen, erfahren, gedacht haben, wie Alles, womit sie einen Vergleichspunct bieten, trägt zu dem Eindrucke bei, den diese Gegenstände auf uns machen, und macht ihren Anblick dadurch zu etwas unsäglich Bedeutenderem, Reicherem, Lebendigerem, für das Gefühl Vertiefterem, für die Phantasie Productiverem, als für den, der nichts davon gesehen, gehört, gedacht hat. Und wie es mit Wald und See ist, ist es mit allen Elementen der Landschaft, Wiese, Feld, Berg, Haus. An Alles knüpfen

sich Erinnerungen, Vergleichs-Vorstellungen, wodurch diese Gegenstände eine gewisse Bedeutung für uns erlangen, und auch ihre Zusammenstellung gewinnt für uns eine solche auf demselben Wege. Die Gesammtheit dieser Erinnerungen und Vorstellungen nun macht sich in Verschmelzung mit der sinnlichen Unterlage und den ihr immanenten Verhältnissen als Gesammteindruck der Landschaft geltend; jede Einzelnheit der Landschaft spielt von einer andern Seite mit einem andern Kreise von Erinnerungen und Vorstellungen hinein, und was so hineinspielt, kann auch wieder herausspielen.

Hienach versteht sich leicht, worin das Unsagbare, Unerschöpfliche, Unklärbare liegt, was dem landschaftlichen Eindrucke zukommt. Wer will alle Vorstellungen verfolgen, erschöpfen, klären, die dazu beigetragen haben? Schon dem einzelnen Gegenstande kommt eine gewisse Unerschöpflichkeit in dieser Hinsicht zu; die Landschaft bietet uns so zu sagen eine Unerschöpflichkeit solcher unerschöpflichen Gegenstände dar, die mit ihren Associationskreisen sich ineinander unbestimmt verzweigen. Doch können wir auch hier Hauptelemente in Betracht ziehen und den Eindruck dadurch wenigstens bis zu gewissen Gränzen charakterisiren, klären und erklären, wovon unten ein Beispiel.

Nun wendet man vielleicht gegen die vorige Betrachtung ein, dass danach die, welche zwischen Berg und See gelebt, also Erfahrungen daran gemacht haben, ein reicheres Gefühl beim Anblick einer Berg- und Seelandschaft davon tragen müssten, als die, welche das erstemal dazu treten, wovon doch das Gegentheil der Fall ist. Gerade der, wer noch nie einen See, einen Berg gesehen, wird beim ersten Anblick am meisten davon ergriffen. Aber das hängt so zusammen. Jeder weiss doch schon nach früheren Erfahrungen, was ein Teich und was ein Hügel ist. Tritt er nun mit der Association davon das erstemal zum unabsehbar gewordenen Teiche, zum unübersteiglich gewordenen Hügel, so ist in der Veranlassung, seinen früheren beschränkteren Associationskreis quantitativ auszudehnen, selbst eins der wirksamsten Anregungs- und Belebungsmittel seines Gefühles gegeben, wogegen bei dem, der immer zwischen See und Bergen lebt, diess Ferment fehlt, welches den Klumpen anknüpfbarer Vorstellungen zum mächtigen und lebendigen Gefühle aufgehen lässt. Sein Gefühl ist, kurz gesagt, abgestumpft, wie es sich auch bei Jedem nach

langen Reisen durch schöne Gegenden abgestumpft findet. Diess hindert nicht, dass der, der gewohnt ist in einer schönen Gegend zu leben, um so weniger mit einer schlechten vorlieb nehmen mag. Was hier das neu hinzutretende Element der Vergrösserung über das gewohnte Mass thut, kann in andern Fällen ein andres neues Element oder eine andre Combinationsweise derselben Elemente thun. Hätte aber der Mensch noch nichts in sich von seinem früheren Leben her, was er beim Anblick einer neuen Landschaft dehnen oder in andrer Combination verwerthen könnte, so würde jede Landschaft ihm nicht mehr gewähren können, als ein grosser, mit Farben unregelmässig gemalter Teppich, den man vor ihm ausbreitet.

Zwar etwas kann der Teppich nicht gewähren, was aber auch keine gemalte, sondern eben nur eine wirkliche Landschaft gewähren kann. Vielleicht fiel es auf, wenn ich unter den Umständen, welche beim directen Eindruck der Landschaft in Rücksicht kommen, das Gefühl des ins Weite gerichteten Blickes erwähnenswerth hielt. In der That aber liegt, gegenüber der Anstrengung des Auges beim Nahesehen, in der Weite des Blickes eine Art sinnlicher Erholung oder Erquickung des Auges, die sich, unterstützt durch den sanften Eindruck der Farbe, am stärksten beim Blick in einen klaren Himmel hinein geltend macht, doch auch bei irdischer Fernsicht nicht fehlt, übrigens für schwache, leicht angestrengte, Augen wie das meinige erheblicher sein mag, als für kräftige. So wenig sie nun für sich in ästhetischer Hinsicht bedeuten mag, kommt sie doch nach dem ästhetischen Hülfsprincipe der Totalwirkung der wirklichen Landschaft gegenüber dem Teppich, wie der gemalten Landschaft, die so zu sagen ein Bret vor unserm Kopfe ist, gewiss mehr zu Statten, als man nach der Wirkung für sich schliessen möchte. Wollen wir doch überhaupt nicht Alles auf Association schreiben. Es schlägt aber auch die directe Wirkung hiebei ganz unmittelbar in eine associative aus, indem sich mit der Weite des Blickes in die Landschaft die Vorstellung der Grösse der darin enthaltenen fernen Gegenstände associirt, woran viel hängt. Nur auf einem grossen See kann man wirklich schiffen; nur ein grosser Berg erforderte viel tellurische Kraft gehoben zu werden, und erfodert viel menschliche Kraft bestiegen zu werden. Bei der kleinen gemalten Landschaft können sich solche Associationen nur abgeschwächt geltend machen; sie

schrumpfen so zu sagen mit der Verkleinerung des Bildes ein; denn obwohl der kleine gemalte See und Berg an den grossen erinnert und ohne diese Erinnerung seinen Eindruck ganz einbüssen würde, so widerspricht doch das directe Anschauungsgefühl der Voraussetzung der Grösse. Denn das Bild des fernen Sees und Berges im Auge mag zwar nicht grösser sein, als das der gemalten Landschaft in unmittelbarer Nähe vor uns, aber wir müssen das Auge dort auf das Weitsehen, hier auf das Nahesehen einrichten; und damit associirt sich der Eindruck, dass jene grösser als diese; daher das treueste Landschaftsgemälde die Begierde, die wirkliche Landschaft zu sehen, in gewisser Hinsicht fast mehr steigert, als durch künstlichen Ersatz befriedigt, wie das Entsprechende bei kleinen Modellen grosser Bauwerke der Fall ist. Was nicht ausschliesst, dass eine gemalte Landschaft es einer wirklichen nach anderen Beziehungen zuvor thue. Der Künstler kann nämlich die Associationen günstiger componiren, als es die Natur selbst zu thun pflegt, indem er die Anknüpfungspuncte der Associationen demgemäss componirt; doch das verfolgen wir hier nicht weiter.

Da wir nicht auf alle Elemente der Landschaft im Besondern eingehen können, suchen wir uns einmal Rechenschaft von dem Eindrucke eines Hauptelements zu geben, das man ohne Rücksicht auf das Associationsprincip gar nicht für ein landschaftliches Element halten sollte, indess sich nach demselben seine wichtige landschaftliche Bedeutung leicht erklärt.

Es wird wohl jedem schon aufgefallen sein, welchen Reiz eine sonst unbedeutend scheinende Landschaft durch menschliche Bauwerke gewinnen kann. Viele Aussichten von kleinen Bergen verdanken ihren Reiz wesentlich nur dem Hinblicke über eine Ortschaft im Vorgrunde einer sonst ziemlich leeren Gegend; andern Aussichten giebt ein Schloss oder eine Ruine auf einer Höhe die reizvolle Pointe; andere werden durch hier und da zerstreute Landhäuser oder Bauernhäuser anmuthig; mancher grüne Thalgrund schuldet sein landschaftliches Interesse blos der darin nistenden Mühle mit dem morschen Stege, der dazu über das Wasser führt. Das Menschenwerk aus solchen Oertlichkeiten wegdenken, heisst oft, von der reizenden Landschaft nur gleichgültiges Land übrig lassen.

Nun erscheinen die Bauwerke an sich der Natur so fremd nach Ursprung, Farbe, Form und Fügung, dass man eher glauben

könnte, sie müssten störend in dem Eindrucke der Landschaft wirken. Von Menschenhänden gemacht, zu äusseren Zwecken bestimmt, treten sie mit geradliniger, scharf rechtwinklicher Begränzung aus dem freien Formenspiel der schaffenden Naturkraft heraus, und setzen ihre weissen Wände, rothen Dächer dem Grün und den fahlen Erd- und Felsfarben gegenüber. Nun kann zwar durch Mannichfaltigkeit der Reiz einer Sache erhöht werden; aber doch nicht durch principlos zusammengewürfelte Mannichfaltigkeit, die vielmehr sonst nur den Eindruck missfälliger Unordnung, Zersplitterung, Zerstreuung giebt; warum nicht auch hier? Ein der anschaulichen Mannichfaltigkeit immanentes Princip, wie solches rücksichtslos auf Bedeutung die Symmetrie wohlgefälliger als die Asymmetrie macht, ist jedenfalls in der Zusammenstellung der menschlichen Bauwerke mit der Natur nicht zu finden. Und wenn Manche viel auf einen Rhythmus als Hauptbedingung der Schönheit geben, so unterbricht ein Bauwerk vielmehr den Rhythmus, welcher der sich frei gestaltenden Natur eigen ist, als dass es sich darein fügte. Was also bleibt endlich zur Erklärung des Reizes, den Bauwerke der Landschaft zufügen, noch übrig?

Nur die Bedeutung bleibt übrig, welche wir an die menschlichen Bauwerke knüpfen. Die menschlichen Bauwerke sind Erzeugnisse, Mittelpuncte, Ansatzpuncte menschlicher Thätigkeit, Wohnplätze menschlicher Leiden und Freuden. Die Erinnerung daran webt sich in die Associationen, welche die Naturumgebung ihrerseits hervorruft, ein und steigert mächtig die Bedeutung ihres Gehaltes. Ständen nun freilich Natur und menschliches Leben und Treiben einander unvermittelt gegenüber, so könnte auch der Eindruck von beiden nur zusammenhangslos bleiben oder sich wechselseitig stören. Hiegegen finden wir das menschliche Leben und Treiben durch die Bauwerke selbst eingewachsen in die Natur, und von da aus wieder in die Natur ausstralend, hiedurch aber die einheitliche Verknüpfung, deren der Eindruck der Formen an sich selbst entbehrt, vielseitigst vermittelt. Jede andre Art von Bauwerken, jede andre Weise, wie sie sich gesellig verbinden oder in Freiheit zerstreuen, spielt mit andersartigen Vorstellungen vom Leben und Treiben der Bewohner in den Eindruck der Landschaft hinein, und eine Kleinigkeit am Hause kann der Träger einer, mit ihrem anschaulichen Effecte in keinem Verhältnisse stehenden, Wirkung sein. So kann der Rauch, der über das

Dach eines Häuschens aufsteigt, ein Lichtchen, das aus einem Fenster blinkt, der Landschaft einen nicht unerheblichen Reiz zufügen, nicht als graue Säule, nicht als rother Punct, sondern als Angriffspunct für die Erinnerung an den wärmenden Ofen, an das Küchenfeuer mit seinen Folgen, an die abendliche Eingezogenheit im Hause; und das Alles schwebt nicht lose in der Luft, sondern ist mit dem ganzen Hause eingewebt in die Landschaft, trägt zu dem geistigen Colorit, was über ihrem sinnlichen lagert, bei.

Nun darf man nicht sagen, obwohl man es zu mir gesagt hat: alles das, was die Association hier der Anschauung des Bauwerkes in der Natur zufügt, liesse sich auch ohne diese Anschauung durch blosse Vorführung in der Vorstellung haben; doch würde man damit den landschaftlichen Eindruck des Bauwerkes in der Natur nicht haben; also kann er nicht auf solchen Associationen ruhen. — Aber was man sich einzeln, nach einander, unvollständig, mit der Mühe der Ueberlegung, ohne wesentlich verknüpfendes Band vorführen möchte, wird uns mit einem Schlage in einem Gesammteindrucke durch die Anschauung des Bauwerkes in der Natur, als wie ein Bestandtheil dieser Anschauung selbst, geschenkt. Das ist doch etwas sehr Anderes, als jene Vorführung, und daran kann auch ein sehr anderer Eindruck hängen.

Ich will hierzu eines kleinen Beispiels eigener Erfahrung gedenken, wo mir das Alles recht lebhaft entgegentrat.

In der Ferienzeit 1865 brachte ich mit meiner Frau einige Wochen in einem Försterhause, eine Viertelstunde von Lauterberg im Harze, zu. Unserer Wohnung gegenüber war ein grüner Abhang, den wir oft erstiegen, und von wo wir die Aussicht über eine weite waldige Berglandschaft von wenig entwickelten Formen hatten. Ausser dem Försterhause und einem Nachbarhause im Vordergrunde waren nirgends menschliche Wohnungen zu sehen; nur in der Ferne ragte aus der Monotonie des an den Bergen lehnansteigenden grünen Waldes ein einziges rothes Dach hervor. Dieses aber brachte einen ganz eigenen Reiz in die sonst einfachen Stimmungsverhältnisse der Aussicht. Es war eben die Pointe der ganzen Landschaft. Und ich sagte mir: wie, wenn man ein ganz eben solches rothes Fleckchen auf eine grüne Wand machte, würde es auch eben so idyllisch, sentimental, romantisch, märchenhaft aussehen, wie das rothe Dach in der Wald-Landschaft? Gewiss nicht. Aber könnte mir das rothe Fleckchen auf der

grünen Wand auch wohl ebenso das Leben und Weben des Menschen mit seinen Leiden und Freuden in einer einsamen Waldnatur auf einmal vergegenwärtigen, wie das rothe Dach im Walde?

Als ich freilich dieses Beispieles gegen jemand gedachte, der, in der Schule der neueren Aesthetik erzogen, die Einführung der neuen Gottheit in sie, wofür er das Associationsprincip hielt, nicht dulden wollte, musste ich folgenden Einwurf ganz in Kants Sinne hören:

All' das, sagte er, was die Erinnerung zum Eindrucke des rothen Daches und grünen Waldes hinzubrachte, was sich von Nebenvorstellungen anknüpfte, gehört gar nicht zum Wesen des ästhetischen, des wahrhaft landschaftlichen Eindruckes, und wäre erst abzusondern, um ihn rein zu haben. Denn der reine landschaftliche Eindruck, um dessen Hervorrufung es insbesondere dem Künstler zu thun ist, ruht doch nur in den eigenen so zu sagen musikalischen Verhältnissen der Form und Farbe, die durch das Auge direkt in uns eingehen, und womit wir das wirklich Sichtbare, wie das Dach zum Hause, die grüne Waldfläche zum Walde in der Vorstellung ergänzen. Nur was Haus und Wald nach ihrem eigenen sichtbaren Wesen sind und wie sie damit in die übrigen Verhältnisse der Sichtbarkeit eingreifen, kommt für ihren landschaftlichen Eindruck in Betracht.

Aber diesem Einwurfe liegt die Täuschung zu Grunde, dass Haus und Wald ihrem ganzen eigenen sichtbaren Wesen nach erheblich mehr als bedeutungslose und bedeutungslos in die Verhältnisse der Sichtbarkeit eingreifende, mit Farben ausgefüllte Lineamente sind. Erst die Brauchbarkeit des Hauses zum Wohnen, erst das Vermögen des Baumes zum Wachsen, und was an Beidem hängt, bringt Inhalt, Leben, Tiefe in den Eindruck dessen, was wir davon sehen. Ja wie kann von einem romantischen, idyllischen, historischen Charakter der Landschaft überhaupt noch die Rede sein, wenn nicht das, was die Verhältnisse der Sichtbarkeit für das ganze Leben des Menschen bedeuten, ihnen erst die höhere malerische Bedeutung über den immerhin anzuerkennenden gegensätzlichen, harmonischen und rhythmischen Verhältnissen der Farben und Formen verliehe. So weit diese in Betracht kommen, gewinnen sie selbst erst durch Aufnahme in jene höheren Beziehungen höhere landschaftliche Bedeutung, und sind dann freilich nach dem Hülfsprincipe als Träger des Höheren auch mit

höherem Werthe als für sich zu veranschlagen. Doch halten wir den Streit mit diesem Einwurf jetzt abgethan, da es gegen den Eigensinn, mit dem er hier und da festgehalten wird, keine Gründe giebt; um unsere Betrachtung noch etwas weiter fortzuführen.

Es kann vorkommen, obwohl der Fall nicht häufig ist, dass ein Bauwerk, statt den Reiz einer Landschaft zu erhöhen, missfällig in den Eindruck derselben hineintritt; sei es, dass die associativen Foderungen des Bauwerkes denen seiner Umgebung widersprechen, beider Charakter hiemit nicht zu einander stimmt, oder dass das Gebäude selbst durch seine Bestimmung unlustvolle Associationen erweckt. Den ersten Fall würden wir haben, wenn wir einen griechischen Tempel in einer nordischen Eislandschaft oder eine schwäbische Bauernhütte unter Palmen erblicken sollten. Inzwischen entstehen solche Baulichkeiten eben nicht oder nur ganz ausnahmsweise an solchen Orten; vielmehr erscheinen die Bauwerke fast immer nicht blos am Boden angewachsen, sondern daraus hervorgewachsen. Jede Wohnung sucht sich so zu sagen die passende Umgebung und jede Umgebung die passende Wohnung, was nicht hindert, dass dieselbe Hütte eine eben so passende Stelle am Fusse als auf dem Gipfel des Berges finde, und zu demselben Platze im Walde ein Jagdhaus und eine Waldschenke passen kann; es giebt in dieser Hinsicht eine gewisse Breite, die nur nicht überschritten werden darf, um nicht nach dem (S. 97) angegebenen Principe den missfälligen Eindruck des Nichtzusammenpassens zu begründen. Doch giebt es wirklich Fälle, wo das Gebäude uns so zu sagen losgelöst aus der Umgebung und nur wie hineingesetzt in dieselbe erscheint; das spüren wir aber auch gleich am ästhetischen Eindrucke. So namentlich, wo das Gebäude kunstmässig in architektonischer Vollendung ohne Rücksicht auf Anschluss an die Umgebung oder mit der Bestimmung zu Zwecken, die mit der Umgebung nichts zu schaffen haben, hineingesetzt ist. Wie denn nicht leicht ein schmuckvoller Palast oder ein Fabrikgebäude mit Vortheil in eine Landschaft eintritt. Der Palast will über eine Umgebung von Gärten oder Häusern, aber nicht über eine ungebundene Naturumgebung herrschen, und das Fabrikgebäude vereinigt Arbeiter und Arbeiten, die wir uns durch keine Fäden des Interesse's oder Wirkens mit der umgebenden Natur verknüpft denken. Hingegen nichts landschaftlicher, als das Schloss auf einem Felsen, was ohne Rücksicht auf Symmetrie und goldnen Schnitt allen Vor-

sprüngen des Felsens nachläuft, als die Mühle, deren Getriebe unmittelbar in das lebendig rauschende Wasser eingreift, als das Dorf, dessen Häuser strassenlos an einem Bergabhange heraufklettern oder sich zwischen Obstgärten zerstreuen, u. s. w.

Das Fabrikgebäude verwirklicht in gewissem Grade zugleich den zweiten Fall, dass das Gebäude durch eigene unlustvolle Associationen den landschaftlichen Eindruck stört, indem wir dabei unwillkührlich an alle Plage der Arbeit und alles Elend des Proletariats denken. Am schlimmsten aber steht es in dieser Hinsicht mit Irrenhäusern und Zuchthäusern. Viele alte Schlösser und Klöster auf Hügeln und Bergen sind jetzt dazu eingerichtet; so wie wir es von einem solchen Bauwerk erfahren, ist es, als ob der Reiz, den es der Landschaft verlieh, mit kaltem Wasser ausgelöscht würde. Leidet doch auch der Eindruck der Eisenbahngebäude ausserhalb der Landschaft einigermassen von da her. Man darf wohl sagen, dass solche jetzt zu den bedeutendsten Leistungen in der Baukunst gehören. Welch' grossartige, charakteristische, in den reinsten Formen architektonischen Ebenmasses gehaltene Werke dieser Art sieht man nicht nur an einem, sondern an vielen Orten. Dazu können sie die vollendetste Zweckmässigkeit zeigen, und wer kennt nicht die grosse Rolle, welche die Zweckmässigkeit, im Grunde auch nur durch Association, in der Aesthetik der Baukunst spielt. Doch mangelt dem Eindrucke dieser Gebäude immer etwas an der vollen Befriedigung und letzten Höhe; doch gewähren sie nie den erfreuenden Eindruck eines Palastes oder erhebenden eines Tempels. Warum? Weil wir in ihnen den Schauplatz eines Trubels und geschäftsmässigen Treibens sehen, das uns missfällt.

Was aber, kann man fragen, bedingt nach alle dem den grossen Reiz, den die Ruine eines alten Schlosses, einer alten Burg, einer alten Kirche — denn die Ruine einer Hütte oder der Ruin eines neugebauten Hauses thut's nicht — einer Landschaft zu ertheilen vermag? Erinnert sie nicht an Zerstörung, Verfall von etwas Reichen, Kühnen, Grossen, Heiligen? und sind das nicht missfällige Erinnerungen? Doch können es nur Erinnerungen, mithin Associationen, sein, die diesen Reiz zuwege bringen; denn jeder wird zugeben, dass er nicht am directen Eindrucke der Form, und Farbe der Ruine hängen kann. Ja, nichts ist geeigneter, die Macht des associativen Factors im landschaftlichen Eindrucke zu

beweisen, als die Kraft, mit der eine graue formlose Ruine wirkt, die sich kaum vom zerklüfteten Felsen darunter abhebt.

Sicher nun, wenn die Ruine unseren eigenen Ruin bedeutete, so würde uns ihr Anblick nicht behagen, und selbst der Gedanke an einen Ruin, der uns selbst nichts angeht, könnte an sich durch seinen Unlustgehalt nur missbehagen; aber es giebt unzählige Eindrücke, worin Unlustmomente durch Lustmomente, mit denen sie zusammenhängen, überwogen werden, also werden wir auch beim Eindrucke der Ruine nur zu suchen haben, wodurch, und wenn uns ähnliche Fälle begegnen, dessgleichen zu thun haben.

Die Ruine einer alten Burg führt uns von der Vorstellung ihres Verfalles leicht in die romantisch reizenden Vorstellungen des alten Ritterthums zurück, und nicht nur, dass wir an sich lieber bei solchen Vorstellungen als denen des Verfalles verweilen, weil sie eben reizender sind, so sagt uns eine lebhafte receptive Erregung und Beschäftigung, die uns aus dem Kreise dessen, wogegen wir durch Gewohnheit abgestumpft sind, herausführt, überhaupt zu, wonach wir sogar nicht ungern von Schrecknissen hören, wenn sie uns nur selbst nicht betreffen. Laufen doch die Leute selbst nach der Brandstätte eines gewöhnlichen Hauses gern, um die Lust dieser Erregung zu geniessen; ist sie aber mit dem Reize der Neuheit vorüber, so gewinnt das Unlustmoment des Gedankens an Zerstörung das Uebergewicht, und wir möchten die Brandstätte durch ein neues Haus ersetzt sehen, um das wir uns dann aber auch nicht kümmern. Denn die Geschichte des verbrannten gemeinen Hauses hat keinen Anreiz uns hinein zu versenken, und das neue Haus hat überhaupt noch keine Geschichte, in die wir uns versenken könnten. Anders die Ruine von etwas Grossen, Reichen, Kühnen, Starken. Auch wenn wir von ihrer wirklichen Geschichte nichts wissen, knüpft sich doch eine solche durch Association nach dem, was wir im Allgemeinen von der Vergangenheit solcher Ruinen wissen, an und kann durch die Phantasie endlos ausgebeutet werden. So führt die Ruine der alten Burg als Brennpunct von Erinnerungen fremdartigen, mächtigen, wechselvollen Charakters ein starkes Moment des Interesse's in eine sonst schläfrige Landschaft ein und ruft einen elegischen Wechsel lustvoller und unlustvoller Associationen mit Lustübergewicht im Ganzen hervor, wie eine Feder nach jedem momentanen Druck um so höher wieder aufschnellt.

Vollends einleuchtend wird das erscheinen, wenn wir jetzt das Zuchthaus an der Stelle der Ruine uns vergegenwärtigen. Das Zuchthaus führt nur einen sehr beschränkten Associationskreis und diesen aus lauter rein und intensiv unlustvollen Vorstellungen mit. Da sehen wir statt der langen wechselvollen Geschichte eines stolzen Lebens reicher und kühner Geschlechter, die sich von der Ruine eines Schlosses, einer Burg rückwärts ausspinnt, die zusammengepferchten Zuchthäusler mit dem lasterhaften Leben im Hintergrunde und der jetzigen traurigen Existenz, kurz das Schlimmste von dem, was uns im Leben peinlich berührt, hier concentrirt. Mag nun das Zuchthaus noch so schön und neu gebaut sein; der schlimme associative Eindruck wird den wohlgefälligen directen überwiegen, mindestens erschrecklich stören, wogegen der direct missfällige Eindruck der Ruine gegen die associative Wohlgefälligkeit derselben nicht aufkommen kann.

Ruinen auf Bergen wirken kräftiger als in der Ebene, theils weil die Aufmerksamkeit sich für die Höhen in der Landschaft von selbst zuspitzt, theils weil der Eindruck einstiger Beherrschung der Umgebung durch das Gebäude sich damit verstärkt.

Zum Theil unter denselben Gesichtspunct als menschliche Bauwerke fällt die Staffage der Landschaft durch menschliche Figuren. Nur ist der Mensch nicht eben so festgewachsen in der Landschaft und erscheint insofern als ein mehr zufälliger, den Eindruck derselben nicht eben so wesentlich mitbestimmender, Bestandtheil derselben, es sei denn, dass er durch sein Geschäft selbst mit der Natur verwachsen wäre, wie der Hirt auf der Alp, der Fischer am Meere. Diess sind wirklich landschaftliche Elemente; nicht alle Figuren aber, die man in gemalten Landschaften sieht, sind es.

Wohl giebt es auch Landschaften, die ohne alle Baulichkeiten, ja ohne die Spur menschlichen Daseins und Wirkens überhaupt, doch einen starken Eindruck auf das Gemüth machen, als z. B. eine grossartige einsame Gebirgsgegend, oder eine Walddurchsicht im Sonnenschein, oder Felsen am Meer, woran die Wogen branden. Der Anblick des Menschen und seiner Werke ist doch nicht das Einzige, was menschliche Gefühle associationsweise anregen kann, und tragisch kann der Mensch sogar durch das Vermissen des Menschlichen, was doch auch wieder eine associative Erinnerung daran voraussetzt, angeregt werden. Aber der Anblick des

Menschen, seiner Werke, seiner Spuren ist jedenfalls das ausgiebigste und wirksamste Mittel, im Gebiete der Sichtbarkeit ästhetisch bedeutsame Gefühle zu wecken, und der Landschaftsmaler wird selten ganz ohne Zuziehung desselben auszukommen wissen; wo es aber der Fall ist, fast immer ein Surrogat des Menschlichen im Thierleben, was die nächste Associationsbrücke dazu schlägt, suchen.

So fehlt der einsamen Walddurchsicht doch nicht leicht das Wild, der Klippe mit der Brandung nicht leicht die flatternde Möve, oder der daran ruhende Seehund. Man nehme aus einer der schönsten Landschaften von Lessing, einem See an einer Felsenwand, die Kraniche oder Reiher, die daran stehen, und hat ein Hauptmoment derselben gestrichen.

Hiebei mag eines, wenn ich mich recht erinnere, von A. v. Humboldt gethanen Ausspruches gedacht werden: dass sich für den Landschaftsmaler brauchbare Motive eigentlich nur in cultivirten Ländern finden; was auffallen kann, wenn man an die Ueppigkeit der Natur in so vielen Gegenden denkt, wo der Fuss des Menschen noch keine Stätte gefunden, die Cultur des Bodens noch nicht Platz gegriffen hat. In der That aber ordnen sich unter dem Cultureinflusse des Menschen die Elemente der Natur in einer neuen Weise; und wo nichts an diesen ordnenden Einfluss erinnert, bleibt der Eindruck der Landschaft leicht ein roher, künstlerisch nicht verwerthbarer.

XI. Verhältniss zwischen Poesie und Malerei aus dem Gesichtspunct des Associationsprincipes.

Es ist eine vielbesprochene Frage, welches die Gränzen zwischen Poesie und Malerei sind, und bekanntlich bezieht sich Lessings Laocoon hauptsächlich hierauf. Seine Darstellung ist wie Alles von Lessing sehr anziehend und geistreich; doch glaube ich, dass sie durch Zuziehung von Betrachtungen, zu denen das Associationsprincip Anlass giebt, in mancher Beziehung theils noch ergänzt, theils etwas mehr vertieft werden, das Princip selbst aber hiemit eine weitere Erläuterung seiner Anwendbarkeit finden kann.

Besprochenermassen (S. 117) besteht zwischen Poesie und Malerei der Gleichungspunct, dass die sichtbaren Formen, deren sich die Malerei bedient, eben so wie die hörbaren Worte, deren sich die Poesie und Sprache überhaupt bedient, Träger einer durch Association geläufig gewordenen, den höheren Eindruck dieser Künste vermittelnden, Bedeutung sind, wonach man die Formen der Dinge selbst sichtbare Worte nennen kann. So wichtig aber dieser Gleichungspunct ist, lässt er doch nicht minder wichtige Unterschiede übrig, denen wir etwas nachgehen wollen.

Der Hauptunterschied liegt darin, dass uns die sichtbaren Worte der Malerei unmittelbar doch etwas von der darzustellenden Sache selbst wiedergeben, z. B. vom Menschen seine äussere Gestalt und Farbe, die freilich noch nicht den ganzen Menschen aber doch einen Theil desselben ausmachen, und dass sie blos das Uebrige, was sonst zu ihm gehört, der associativen Vorstellung anheimgeben; indess die Worte der Sprache (mit wenig Ausnahmen) ganz gleichgültig zur darzustellenden Sache sind und Alles solcher Vorstellung überlassen, so das Wort Mensch die Vorstellung des ganzen Menschen, das Wort Baum die Vorstellung des ganzen Baumes. Womit sich der zweite, zwar weniger durchgreifende und wichtige Unterschied verbindet, dass die associativen Bedeutungen der Worte conventionell sind und zwischen verschiedenen Sprachen wechseln, indess die der Formen bis zu gewissen Gränzen, freilich nur bis zu solchen, uns aufgedrungen und dadurch menschliches Gemeingut sind. So könnten die Worte für Auge und Mund und hiemit die daran geknüpften associativen Bedeutungen in zwei Sprachen verwechselt werden, wogegen die associativen Bedeutungen der Formen von Auge und Mund, wonach das eine zum Sehen, der andre zum Sprechen und Essen dient, sich nicht verwechseln lassen. Doch gilt das nur von den fundamentalsten oder so zu sagen Naturbedeutungen der Formen; im Uebrigen weiss man ja, dass sich ihre Bedeutungen nach Verschiedenheit der daran gemachten Erfahrungen so gut ändern als die der Worte nach Verschiedenheit der Conventionen. Und haben sich die conventionellen Bedeutungen der Worte einmal durch Gewohnheit festgesetzt, so haften sie eben so fest daran, als die Naturbedeutungen an den Formen. Daher die geringere Wichtigkeit des zweiten Unterschiedes gegen den ersten, mindestens aus den Gesichtspuncten, die wir hier ins Auge fassen werden.

Insofern nun die Malerei die ganze sichtbare Seite einer Sache direct und auf einmal in vollem Zusammenhange und voller Bestimmtheit giebt, welche der Geist bei den dasselbe bedeutenden Worten erst associationsweise zufügen muss, ohne sie anders als in unbestimmter Allgemeinheit oder in abgeschwächter Deutlichkeit hinzufügen zu können, ist die Malerei nicht nur betreffs der sinnlichen Seite des Eindrucks sichtbarer Gegenstände in Vortheil; sondern dieser Vortheil erstreckt sich auch bis zu gewissen Gränzen auf den Kreis und das Spiel der davon abhängigen Associationen, da von dem Zusammenhange, der Vollständigkeit und Deutlichkeit der sinnlichen Unterlage der Associationen die der Associationen selbst mitbedingt ist.

So giebt das gemalte Gesicht uns mit der ganzen sinnlichen Totalerscheinung des Gesichtes unmittelbar und in einem Schlage den Ausdruck eines gewissen Alters, eines gewissen Grades der Gesundheit, einer gewissen geistigen Begabung, einer gewissen Gemüthsstimmung der Person, der es angehört, hiemit einen associativen Totaleindruck, dem die sprachliche Schilderung in keiner Weise nachkommen kann, indem sie zwar von all' dem sprechen, aber das Alles weder erschöpfen, noch nach seinem vollen Zusammenhang in einem associativen Totaleindruck reproduciren kann. Vom schönsten Gesicht ist doch keine schöne Beschreibung möglich, um so weniger, je schöner es ist, also unterlässt man sie lieber ganz und spricht nur von der Wirkung; nicht anders mit einer Landschaft. Die Malerei hingegen darf sich an die Schilderung von beiden wagen.

Anderseits aber ist das, was die Malerei direct giebt, doch immer nur die Oberfläche sichtbarer Gegenstände, und selbst diese nur in einem einzigen Momente; weder aber was hinter der Oberfläche ist, noch was von Bewegungen und Veränderungen einer Sache vorangeht und folgt, noch was geistig oder von Ursachen und Wirkungen damit zusammenhängt, noch etwas Unsichtbares überhaupt kann direct von ihr gegeben werden. Vieles aber, um was es bei der Darstellung der Dinge und des Geschehens zu thun ist, hängt nur so entfernt und unbestimmt mit einer sichtbaren Oberfläche zusammen, dass die Malerei entweder überhaupt verzichten muss es darzustellen, oder nur sehr unsicher auf eine associative Hervorrufung desselben durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel rechnen kann. Hiegegen decken und erschöpfen

die Worte der Sprache mit ihrer Bedeutung und durch die möglichen Zusammenstellungen derselben das gesammte Vorstellungs- und Begriffsgebiet des Menschen und vermögen sonach dem Gange der Vorstellungen und Gedanken mit dem davon abhängigen Gange der Gefühle ganz bestimmte, sich durch alles Aeussere und Innere, Geistige und Körperliche, Vergangene und Künftige, Sichtbare und Unsichtbare, Allgemeine und Concrete erstreckende Wege anzuweisen, und dadurch den Vortheil, den die Malerei nach gewisser Beziehung voraus hat, durch Vortheile nach andrer Richtung zu compensiren oder selbst zu überbieten. Wie denn der Eindruck eines lyrischen Gedichtes, eines Drama oder Epos oder selbst einer einfachen Erzählung durch kein Gemälde ersetzt, wenn schon in gewisser Weise ergänzt werden kann.

Hienach wird die Malerei überhaupt mit grösserem Vortheile da Anwendung finden, wo der ästhetische Haupteindruck sei es direct von der zusammenhängenden Auffassung der in einem Momente festgehaltenen äusseren Erscheinung, oder dem unmittelbar und sicher davon ausgelösten Zusammenhang und Spiel ästhetisch wirksamer und befriedigender Associationsvorstellungen abhängt, worin die Poesie und überhaupt sprachliche Darstellung nicht nachzukommen vermag, indem sie von dem directen Eindrucke gar nichts, und von dem damit verschmolzenen Kreise der Associationen nur nach und nach diese und jene Momente kraftvoll hervorzurufen vermag, ohne die Fülle derselben damit erschöpfen und den von ihrem Zusammenhange abhängigen Totaleindruck herstellen zu können; hingegen die poetische Darstellung und sprachliche Darstellung überhaupt mit grösserem Vortheile da, wo der ästhetische Haupteindruck an weiter durch Zeit, Raum und Inneres greifenden Beziehungen hängt, welchem die sinnliche Erscheinung einer sichtbaren Oberfläche mit den sich zunächst anknüpfenden Vorstellungen nicht nachzukommen vermag.

Nun giebt es Gegenstände, Motive, die aus vorigen Gesichtspuncten besser der Poesie, andre, welche besser der Malerei überlassen werden; doch giebt es auch genug, welche einen gemeinsamen Darstellungsstoff für beide abgeben können; nur werden sich dann beide, um jede in ihren rechten Gränzen zu bleiben, in der Behandlung desselben Stoffes vielmehr kreuzen als decken müssen, indem die Dichtung mit Darstellung des zeitlichen Ablaufes über den Durchschnitt durch die Zeit, den das

Gemälde mittelst Darstellung eines Momentes bietet, hinausgreift, das Gemälde hinwiederum mit seiner räumlichen Ausbreitung über den hindurchstreichenden zeitlichen Fluss, den die Poesie bietet, hinausgreift, die Dichtung denselben Stoff seelisch vertieft, von dem die Malerei die farbige Fläche giebt. Indem nun so beide sich in demselben Vorstellungskreise begegnen, von den Puncten der Begegnung aber auseinanderweichen, treten sie zugleich in das Verhältniss der Verschwisterung und der Ergänzung zu einander, und zwar nicht nur als Künste im Allgemeinen, sondern können sich auch in einzelnen Leistungen zu wechselseitiger Verstärkung und Ergänzung ihrer Wirkungen verbinden.

Sei z. B. die Schlachtscene eines Epos von einem Bilde begleitet, so lässt sich die ganz unbestimmte mangelhafte Vorstellung, welche die sprachliche Schilderung der räumlichen Ausbreitung der Schlacht zu erwecken vermag, durch das Bild vervollständigen, verstärken, bereichern, oder umgekehrt die malerische Schilderung einer Schlacht, die uns nach ihren Motiven und ihrem historischen oder sagenhaften Zusammenhange unverständlich sein möchte, durch eine hinzugefügte historische oder epische Schilderung vervollständigen.

Hier und da findet man freilich die Behauptung aufgestellt, dass jedes gute Bild aus sich selbst verstanden werden müsse, ohne einer Erläuterung andersher zu bedürfen. Nichts untriftiger aber als diese Behauptung. Im Gegentheil fodert jedes historische, mythologische, religiöse, im Grunde jedes Bild überhaupt die Ergänzung durch Erkenntnisse, die nicht aus dem Bilde selbst zu schöpfen sind, nicht nur um verstanden, sondern auch nach seinem ganzen Werthe gewürdigt und nach seiner ganzen Schönheit empfunden zu werden. Nur dass wir viele Erkenntnisse, die zum Verständniss von Bildern nöthig sind, schon aus dem gewöhnlichen Leben schöpfen, andre bei dem Bildungsgrade, der überhaupt die Kunst dem Genusse zugänglich macht, voraussetzen können, ohne sie erst durch eine dem Bilde besonders zugegebene Erläuterung zu wecken. Will man also von einem Verstehen der Bilder aus oder durch sich selbst sprechen, so kann man nur in diesem Sinne davon sprechen. Und so giebt es in der That unzählige Bilder, die in diesem Sinne durch sich selbst unmittelbar verständlich und geniessbar sind, andre aber auch, die es nicht sind, und die man doch auch gelten lassen muss. Wer bedarf noch einer

besondern Erklärung, wenn er eine Geburt Christi, eine Himmelfahrt, eine niederländische Schenkenscene, eine Landschaft sieht; jeder weiss schon Alles, was dazu gehört sie zu verstehen, wogegen viele Scenen aus der Profangeschichte und selbst manche genrehafte Scenen noch der Erläuterung, mindestens Unterschrift bedürfen. Was man triftig von solchen verlangen kann, ist nur, dass sie doch schon ohne die zugefügte Erläuterung einen so weit ansprechenden oder interessirenden Eindruck machen, um das ergänzende Verständniss suchen zu lassen, so dass der Eindruck, um den es zu thun ist, nicht ganz und gar erst durch die Erklärung zu entstehen, sondern sich nur zu seiner vollen Leistung zu erfüllen hat, um nicht der Ergänzung die Leistung des Ganzen zuzumuthen.

Wenn in einem Gemälde Luther vor den versammelten Fürsten und Bischöfen steht, muss in den muthigen, ruhigen, gottvertrauenden Zügen des einfachen kräftigen Mannes, gegenüber der Pracht, dem Stolze, der Anmassung des versammelten Reichstages auch für den schon etwas Anmuthendes, Erhebendes, zur weitern Forschung, was alles diess bedeute, Anregendes liegen, der noch nichts von dieser ganzen Geschichte wüsste. Wäre der Maler nicht im Stande, dem Gemälde ohne das eine Wirkung zu verleihen, welche uns das in unbestimmten Zügen ahnen lässt, was, bestimmter durch die hinzutretende Historie aufgefasst, uns ein volles inneres Genüge gewährt, so wäre er entweder nicht für die Aufgabe, oder die Aufgabe nicht für die Malerei geschaffen. Nur abgemacht ist damit die Leistung des Bildes nicht. Vielmehr würde ohne die hinzutretende Erklärung in der Unbestimmtheit und dem Räthsel, wie Alles in dem Bilde zusammenhängt, an welchen Motiven die Bewegung, der Ausdruck hängt, dem Eindrucke mit dem Zusammenschluss in einer einheitlichen Spitze auch die Kraft einer solchen entgehen.

Nun kann die Poesie in verschiedener Weise mit der Malerei und umgekehrt in erläuternde Beziehung treten. Einen Theil ihrer wirksamsten Motive schöpfen ja die Maler geradezu aus Dichtungen, den Homerischen, Danteschen, Shakespeareschen, Göthischen, und haben dann natürlich zum Verständniss ihrer Werke auch die Kenntniss dieser Dichtungen vorauszusetzen. Zu den wirkungsvollsten aber werden diese Motive dadurch, dass das ganze Interesse, was die Dichtung an den Gegenstand der Dar-

stellung durch einen Zusammenhang und Ablauf von Vorstellungen knüpft, der sich nicht mit malen lässt, sich aus dem Gedichte für den, dem es geläufig ist, an das Gemälde überträgt und in ein Spiel dieser Vorstellungen wieder auszuschlagen vermag; und zwar ein poetisches Spiel, worin ein Vortheil solcher Motive vor denen aus prosaischer Geschichte liegt. Verlangt man doch überhaupt von einem Bilde, dass es einen poetischen Eindruck mache; Motive aus Dichtungen bringen solchen nicht freilich ganz aber halb fertig in das Bild mit.

Auch lässt sich ein ähnliches Verhältniss als zwischen Poesie und Malerei in dieser Hinsicht innerhalb der Poesie selbst wiederfinden. Unter allen lyrischen Gedichten Göthe's giebt es wohl keine, die uns ein lebendigeres Interesse abgewinnen und unser Gefühl in solchem Grade erschütterten, als die Lieder von Gretchen, von Mignon, vom Harfner, überhaupt als die, die in seinen Dramen und Romanen eingestreut sind. Eben so wohnt denjenigen Gedichten Schillers, die in seinen Dramen vorkommen, die meiste lyrische Kraft bei, wie z. B. »Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn«, — »Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften«, — »Eilende Wolken, Segler der Lüfte«. Ich erinnere mich eines Romans von Eichendorff, betitelt »Ahnung und Gegenwart«, der, obwohl nicht zu seinen besten Dichtungen gehörend, doch von einem poetischen Hauche durchweht ist, und worin mehrere Lieder im Zusammenhang mit der Erzählung einen besondern Reiz empfangen und geben.

Der Grund des Vortheils ist nach dem Vorigen leicht zu verstehen. Das Lied, für sich selbst unfähig, Alles zusammenzufassen, was die in ihm waltende Empfindung motiviren und unterstützen könnte, entäussert sich dessen an das grössere Ganze, dem es einverleibt ist, und kann nun um so leichter sich begnügen, blos das darzubieten, woran sich die Empfindung am directesten knüpft, worin sie sich so zu sagen am meisten verdichtet. Dabei aber spielt der ganze Roman Wilhelm Meister, der ganze Faust in den Liedern Mignon's und Gretchens unbewusst in diese Empfindung mit hinein, und von dem ganzen Reichthum bedeutungsvoller Beziehungen, die sich so hinein verweben, bietet uns das Lied in seiner kleinen Schaale die goldne Frucht. Indem man Mignons Lied liest, sieht man sie stehen, hört man sie singen, und ihr vergangenes und künftiges Geschick schwebt traumhaft vorbei.

Manche antike bildliche Darstellungen erläutern sich in einfachster Weise dadurch, dass den Figuren darin die Namen beigeschrieben sind — und Archäologen sind oft froh genug, sie so erläutert zu finden, — manche altdeutsche Bilder in naivster Weise dadurch, dass den als sprechend darin vorgestellten Personen die Rede in einem langen Bande zum Munde heraushängt. Unserm heutigen, in dieser Hinsicht doch wohl bessern, Geschmack erwecken solche Bandwürmer Bauchgrimmen, weil sie in der That fremdartige Parasiten in dem Bilde sind, das sich wohl mit associativer Erinnerung ausmalen, aber nicht mit Mitteln dazu unterbrechen lassen will; und überhaupt wird die Aufnahme von Schrift in das Bild selbst immer mehr durch Störung seines Zusammenhanges schaden als durch Erläuterung seines Sinnes nützen, es sei denn, dass das hermeneutische Interesse vor dem ästhetischen vorwiege. Hingegen kommt es manchem Bilde wohl zu statten, wenn ihm, sei es auch nur zur Auffrischung der Erinnerung, die bestimmte Stelle aus der Dichtung oder der Bibel, in Bezug zu der es gemalt ist, unmittelbar am Rahmen, oder, um dessen decorative Fassung nicht damit zu behelligen, in einer schriftlichen Beigabe darunter beigefügt wird.

Der Düsseldorfer Maler Hübner hat aus dem Buche Ruth die Abschiedsscene der alten Mutter Naemi von ihren Schwiegertöchtern dargestellt. Weinend und abgewandt entfernt sich die jüngere Schwiegertochter; während Ruth sich nicht von der Mutter losreissen kann und die Hände auf die Schulter der wehmüthig und tief gerührt aussehenden Frau legt. Wie wahr und schön das Alles dargestellt sein mag, so kann mir doch der gemalte stumme Mund der Ruth nicht ihre rührende Rede, worin sie den Entschluss ausspricht, ihre Schwiegermutter nicht verlassen zu wollen, und den hiemit zusammenhängenden Sinn des ganzen Gemäldes nicht eben so aufgehen lassen, als es die hinzugefügte Bibelstelle, welche die Rede selbst gibt, zu thun vermag; sie lautet: »Rede mir nicht drein, dass ich dich verlassen sollte und von dir umkehren; wo du hingehst, da will ich auch hingehn, wo du bleibest, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk und dein Gott ist mein Gott. Wo du stirbest, da sterbe ich auch, da will ich begraben werden. Der Herr thue mir diess und das, der Tod muss dich und mich scheiden.«

Gewiss ruht hier ein grosser, ja vielleicht der grösste Theil der Bedeutung der Scene für uns in den Worten, die der Maler nun einmal nicht mit malen und aus dem Gemälde nicht errathen lassen konnte, und von denen doch wenige Beschauer eine deutliche Erinnerung aus dem Lesen der Bibel zurückbehalten haben werden. Anderseits wird es für den, welcher die Bibelstelle für sich liest, unmöglich sein, Stellung, Geberde, Gesicht der handelnden Personen so bestimmt und lebendig in der Anschauung dazu zu con-

struiren, als er sie hier durch das Geschenk des Malers vorgestellt erhält. So bildet die Malerei mit der Schrift zusammen in der That hier erst das volle Ganze.

Hiegegen könnte es freilich nur als ein überflüssiger Pleonasmus erscheinen, wenn unter das bekannte Gemälde Hildebrandt's »Die Söhne Eduards« die Stelle Shakespeare's gesetzt würde, der es ziemlich getreu folgt:

»Das Paar lag, sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabasterarmen,
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.«

Denn alles das, was hier der Vers sagt, ist viel besser im Gemälde selbst zu sehen. Es sei denn, dass man ein Interesse hätte, und dieses Interesse kann man doch auch gelten lassen, die Stelle des Dichters zu kennen, welche das Motiv zu dem Bilde hergab, und die Weise, wie es benutzt wurde, damit zu vergleichen.

Aus einem andern Gesichtspunct als dem der sachlichen Erläuterung sind die Sonette zu betrachten, die manche Dichter zu manchen Bildern verfasst haben, wie z. B. von A. W. v. Schlegel ein Sonett zur sixtinischen Madonna und von J. Hübner in Dresden ein ganzes Bändchen Sonette zu den Hauptbildern der Dresdner Gallerie existirt. Hier handelt es sich nicht sowohl um Erklärung der Bilder als um sprachliche Entfaltung des poetischen Gehaltes oder Eindruckes, den die Bilder machen, oder gedrängte Zusammenfassung und Hervorhebung der Momente, wodurch sie ihn machen. Das ist, wie eine Blume zwar keinen Schmetterling zu ihrem Dasein braucht, aber es sich doch gefallen lassen kann, wenn sich einmal einer auf sie setzt und ihr den süssen Saft aussaugt.

Anstatt blos die Erinnerung an ein Dichterwerk zu einem darauf bezüglichen Gemälde hinzuzubringen oder durch kurze Beigabe zu wecken, lässt sich umgekehrt dichterische Darstellung durch bildliche illustriren, wie jetzt mit Romanen, epischen Dichtungen, Dramen, Mährchen so häufig geschieht, dass man fast anfängt, es überdrüssig zu werden und eine Art Zudringlichkeit der bildenden Kunst zur Dichtkunst darin zu finden. Möchte man sich doch auch mitunter mit dieser allein unterhalten. Auch wird man die Leistung solcher Verbindung, ohne sie überhaupt verwerfen zu wollen, nicht zu hoch anschlagen können; es bleibt immer mehr oder weniger ein Zweierlei; wobei Dichter und Bildner zwar Hand in Hand aber nicht in Einer Person gehen. In der That, während es dem Eindrucke eines Bildes, das eine Scene aus einem Gedichte darstellt, immer ganz nothwendig bleibt, mit der Erinnerung an

das Gedicht in diesen Eindruck einzugreifen, da es nur für diese Voraussetzung gemalt ist, ist es hingegen für den Eindruck eines Gedichtes, was ohne die Voraussetzung der Illustration verfasst ist und zu bestehen weiss, nichts weniger als nothwendig, mit dem Vorstellungskreise der Illustration darein einzugreifen, und wenn ich früher des Vortheils der Ergänzung gedachte, den z. B. die Illustration der Schlachtscene eines Epos mit einem Bilde gewähren kann, so sind von diesem Vortheile bei näherer Erwägung auch manche Abzüge zu machen.

Von vorn herein leuchtet ein, dass Poesie und Malerei in solcher äussern Verbindung nicht zu einem entsprechend einheitlichen Totaleindrucke zusammenstimmen und sich also keine gleich wirksame Unterstützung gewähren können, als Poesie und Musik im Liede, weil Poesie und Musik des Liedes im selben Strome fliessen, so dass ihre Wirkungen sich unmittelbar durchdringen, indess man das Gedicht und das illustrirende Bild nur abwechselnd verfolgen und dann allerdings mit den Vorstellungen des einen befrachtet solche so zu sagen auf das andre mit abladen kann; aber das geschieht nur mittelst einer Unterbrechung; und wie sich ein Dichter im Vorlesen eines Gedichtes nicht gern durch den Zuhörer unterbrechen lässt, möchte er auch das Lesen des Gedichts nicht gern durch Betrachtung der Malerei unterbrochen finden. Dazu kommt Folgendes in Rücksicht.

Wenn der epische Dichter eine Schlacht schildert, so werden im Allgemeinen nur gewisse Momente der Schlacht in den Zusammenhang der Darstellung ästhetisch wirksam eingreifen; und, wenn es von gewisser Seite ein Nachtheil poetischer Darstellung ist, dass sie nicht alle Momente der Schlacht darstellen *kann*, so ist es von andrer Seite ein Vortheil, dass sie nicht alle darzustellen *braucht*, sondern, unter Beiseitlassung der gleichgültigen, diejenigen, auf die es zur poetischen Wirkung wesentlich ankommt, herausheben und in den gesammten Zusammenhang poetisch wirksamer Momente verweben kann. So entsteht der leichte reine Fluss der Poesie. Hiegegen ist die Malerei *genöthigt*, von der Schlacht Alles in voller Breite zu geben, was zum sichtbaren Zusammenhange derselben von einem gegebenen räumlichen und zeitlichen Standpuncte aus gesehen gehört, und damit einen Zusammenhang von Associationen heraufzubeschwören, der sich mit demjenigen, welchen die sprachliche Darstellung hervorruft, zwar

ergänzt, aber auch nach verschiedenen Seiten, um die es nicht zu thun ist, daraus herausführt. Auch sind wir ja gewohnt, ein Bild nicht blos nach dem, was es darstellt, sondern auch wie es dasselbe darstellt und seiner Aufgabe gerecht wird, in Betracht zu nehmen, wodurch wir noch von einer andern Seite so zu sagen aus dem poetischen Flusse heraus ans Land geworfen werden.

Immerhin kann die Kreuzung beider Darstellungsweisen den Eindruck beiderseits in gewisser Hinsicht verstärken und bereichern, wenn nur der Punkt wirksamster Kreuzung auch zur vorzugsweisen Geltung gebracht wird; und eben in dieser Geltendmachung hat der illustrirende Künstler seine Kunst zu beweisen; auch haben die Vorstellungen, die wir associationsweise aus einer Darstellung in die andre hinübernehmen, von selbst die Neigung, sich um den wirksamsten Punct zusammenzuschliessen. Insofern aber mit all' dem nicht zu vermeiden ist, dass das Bild in gewisser Beziehung aus dem Zusammenhange der Dichtung herausführt, kann man die Möglichkeit des Wechsels zwischen dem Verfolg beider insofern als einen Vortheil in den Kauf nehmen, als jede lange Fortbewegung in derselben Art oder Klasse von Eindrücken endlich ermüdet, der Wechsel zwischen beiden aber hier durch die doch beiden gemeinsam bleibenden Momente das Missfällige eines Abbruchs verliert. Und wenn die Bilder sich rascher folgen, als das Bedürfniss des Wechsels eintritt, so steht es ja frei, über eine ganze Reihe derselben hinwegzuschreiten, um später nach Gefallen hindurchzuschreiten. Fesselt das Gedicht hinreichend, so wird man es ohnehin thun; langweilt das Gedicht, so kann man sich mitunter durch die Unterhaltung am Bilde entschädigen, wenn es nicht noch langweiliger als jenes ist. Am vollkommensten, meine ich, ergänzen sich Dichtkunst und bildende Kunst in den Abecebüchern, den Münchner Bilderbogen und fliegenden Blättern; da ist nichts zu wenig und nichts zu viel von einer oder der andern Seite; das braucht sich gegenseitig und hat sich, so viel sichs braucht; nur dass freilich Vieles davon überhaupt zu wenig und darum zu viel ist.

Man könnte versucht sein, die Erläuterung von Gedichten durch beigegebene Bilder wie umgekehrt aus dem mehrfach aufgestellten ästhetischen Princip zu verwerfen, dass das Kunstwerk der Phantasie noch Spielraum lassen, ihr nicht Alles vorwegnehmen müsse. Was das Gedicht der Phantasie noch zu ergänzen

übrig lasse, werde durch das zugefügte Bild ergänzt, und umgekehrt; nichts bleibe also für die Phantasie; daher sei es besser, beide zu trennen als zu verbinden. Zählt doch diess Princip auch unter den mancherlei Verwerfungsgründen gemalter Statuen mit. Und gewiss, wenn diese aus diesem Grunde verwerflich sind, ist es jede Illustration aus demselben Grunde. Aber auf eine so gute Autorität sich diess Princip zu berufen hat, halte ich es doch für fundamental untriftig. Vielmehr je mehr von Bestimmtheiten des darzustellenden Gegenstandes der Künstler der Phantasie vorweg nimmt, desto mehr Anlässe giebt er ihr damit, darüber hinauszugehen. Denn man meine doch nicht, dass der Künstler mit Allem, was er zu geben vermag, die Flügel der Phantasie binden und ihren Spielraum verengern kann; dazu müsste er die ganze Welt, die diesen Spielraum bildet, vorweg nehmen und selbst geben können. Von jedem Stück aber, was er giebt, steht ihr ein weiterer Ausflug frei; je grösser der Umkreis dessen ist, was er giebt, von desto mehr Ansatzpuncten aus kann sie weiter fliegen, und desto weniger findet sie sich dadurch aufgehalten, solche erst zu suchen.

Also scheint mir auch Lessings Ansicht, wovon die obige Regel den Ausgang genommen, dass ein Affect nicht in seinem Gipfelpuncte von der bildenden Kunst dargestellt werden müsse, um der Phantasie noch eine Ergänzung zu lassen, nicht triftig.

Wenn ein schreiender Laocoon uns missfallen würde, ist es in der That nicht, weil der Phantasie darüber hinaus nichts mehr übrig bliebe, sondern weil ein vor Schmerz schreiender Mann uns überhaupt missfällt. Entsprechend mit den sonst von Lessing geltend gemachten Beispielen, der ihre Kinder mordenden Medea und dem rasenden Ajax. Ueberhaupt missfällt uns jeder gegipfelte Ausdruck eines physischen Schmerzes wie einer widrigen Leidenschaft, nun gar der Raserei. Der vollste Ausdruck eines edlen Schmerzes, einer edlen Liebe, Freude, Begeisterung, wird uns hingegen nie missfallen, vielmehr um so mehr gefallen, je mehr wir uns sagen: unsre Phantasie vermag nichts darüber; die Phantasie hat doch das darüber, dass sie sich die ganzen Motive, Folgen, Zusammenhänge des Geschickes, was den Ausdruck hervorrief, noch ausmalen, in die ganze Tragweite desselben vertiefen kann; und dazu wird sie sich um so stärker angeregt finden, je mehr sie den Ausdruck im prägnantesten Momente auf seiner höchsten Staffel dargestellt findet.

Wäre das Princip in seiner Allgemeinheit richtig, so hätte Cornelius sehr übel gethan, in seinem Nibelungencyclus den Sigfried vom Spiess des Hagen durch- und durchrennen zu lassen. Nur das Ausholen mit dem Spiesse wäre danach gestattet gewesen; wogegen der Spiess im Bilde, um für die Phantasie gar nichts mehr übrig zu lassen, sogar den Weg durch den ganzen Körper schon zurückgelegt hat und mit der Spitze aus der Brust hervorragt. Ei, sagt man, damit ist die Phantasie noch nicht fertig, denn die ganze Vergangenheit und Folge des Gedichtes wird durch die Phantasie bei diesem Anlass, worin sich Alles gipfelt, heraufbeschworen. Ganz recht, das ist es aber eben, was ich sage; dasselbe wird nämlich bei jedem Gipfelpuncte, in dem ein Künstler seinen Gegenstand darstellt, der Fall sein; und der im Bilde ganz durchgerannte Sigfried ist in dieser Hinsicht wirksamer, als der erst von der Phantasie zu durchrennende.

Wohl kann es vorkommen, dass man die Unbestimmtheit der anschaulichen Vorstellung, welche ein Gedicht für sich übrig lässt, der Bestimmtheit, in welcher das Bild sie zu fixiren versucht, noch vorzieht. Nicht leicht wird eine bildliche Darstellung von Mignon, Gretchen, Lotte, Ottilie, Clärchen es jemand zu Danke machen; nur hängt das nicht daran, dass der Maler die Phantasie um ihre Leistung verkürzte, sondern dass er sie nicht befriedigt, indem er dazu so bedeutend als der Dichter und es dazu in entsprechender Richtung sein müsste. Das trifft sich nicht leicht. Wir möchten die Anknüpfungspuncte der ganzen tief innerlichen in individuellsten Zügen gehaltenen poetischen Schilderung jener Persönlichkeiten im Bilde wiederfinden; aber es giebt sie nicht hinreichend her oder giebt andre her, als wir suchen. Inzwischen fehlt es nicht an poetischen Schilderungen, wo der Eindruck nur dadurch gewinnen kann, dass der Maler die Unbestimmtheit, die der Dichter übrig lässt, ausfüllt, wir dadurch vielmehr bereichert werden, als verarmen. So kann man Tasso und Ariost leichter illustriren als Göthe; denn bei jenen lässt sich schon viel mit im Allgemeinen schönen Rittern und Damen ausrichten, weil das Gedicht selbst nicht mehr hergiebt; bei diesem nicht.

In möglichst innige und lebendige Wechselwirkung tritt die Poesie mit der Malerei in einer verachteten Kunst, der Bänkelsängerei, indem die schriftliche Beigabe hier durch das lebendige Wort vertreten, der sprachliche Eindruck durch Rhythmus und

Melodie, Betonung, Hebung und Senkung der Stimme belebt und gehoben und durch den zeigenden Stab in stetem Zusammenhange mit der Auffassung der gemalten Scenen erhalten wird. Man sollte meinen, es könnte keine vortheilhaftere Verbindung geben; und in der That lässt sich fragen, ob diese bis jetzt auf Jahrmärkte verwiesene und auf rohste Ausführung beschränkte Kunst nicht höherer Ausbildung und Wirkung fähig sei. Sehen wir das den Bänkelsänger umstehende Volk an, wie reckt es die Köpfe, sperrt die Mäuler auf und spitzt die Ohren. Weder der Gesang allein noch das Gemälde allein würde seine Aufmerksamkeit fesseln. Also muss doch die Verbindung von Vortheil sein. Gefällt aber dem rohen Volke das rohe Bild auf einer schmutzigen Leinwand mit dem monotonen Gesange, der von einer abgelebten heiseren oder krächzenden Stimme aus einer halb verhungerten Gestalt herrührt, und dem eine schlechte Reimerei unterliegt, so sollte man meinen, dass ein schöner ausdrucksvoller Gesang mit einer Reihenfolge guter Bilder in passende Beziehung gesetzt, überhaupt nach jeder Beziehung vollendet, nach welcher die Bänkelsängerei noch roh ist, seine Wirkung auch auf ein gebildetes Publicum nicht verfehlen könnte. Nur dass Gedicht und Bild ausdrücklich vielmehr auf gegenseitige Ergänzung als Wiederholung durch einander angelegt sein müssten. Wie langweilig kann ein Gedicht dadurch werden, dass es die Gestalt einer Person oder einer Gegend in ihren Einzelnheiten schildert; diese ganze doch nie zureichende Aufzählung kann der Fingerzeig auf das Bild ersetzen. Wie lange anderseits müssen wir oft erst in einem Gemälde hin- und herblicken, ehe die Vorstellung den Weg des Verständnisses darin findet; hier wird sie durch die Erzählung unmittelbar recht geführt, und zugleich durch den Gesang in richtiger Stimmung erhalten.

Das klingt Alles recht schön, da eben Alles, was zu Gunsten einer solchen Kunst sprechen kann, hier zusammengestellt worden ist; doch möchte bei den Meisten ein Gefühl gegen deren Berechtigung sprechen, und dieses Gefühl könnte möglicherweise Recht behalten. Nach Massgabe nämlich, als Malerei und Gesang für sich vollendeter werden, möchte auch wohl die Neigung wachsen, jede schon für sich zu verfolgen; ihre grössere Vollendung also ihr Zusammenwirken nur erschweren und die sich fort und fort erneuernde Anregung, den zeitlichen Verfolg des Gesanges

durch den räumlichen Verfolg des Bildes zu unterbrechen — denn ein ganz gleichzeitiger Verfolg ist doch trotz des zeigenden Stabes nicht möglich, — dadurch nur um so lästiger werden. Diess ist anders bei Illustrationen von Gedichten durch Bilder, wo das gleichzeitige Verfolgen beider nicht gezwungen ist und gar nicht beansprucht wird, man vielmehr erst, wenn man das eine satt hat, sich zum andern zurückzuwenden braucht.

Hiegegen aber fraglich, ob diese Gegenerwägung gegen jene Vortheile durchschlägt, und nicht jenes wenig günstige Gefühl doch blos daraus entstanden ist, dass die bisherige Ausführung wenig leistet, da es sich eben nach nichts Anderem hat bilden können. Nun ist überhaupt meine Ansicht, dass in der Aesthetik Alles zu versuchen ist, was nicht a priori abzumachen ist, und ich halte die Frage einer solchen Kunst hiezu gehörig, ohne freilich grosses Vertrauen auf diese Zukunftskunst zu setzen.

XII. Physiognomische und instinctive Eindrücke.

Es kann vorkommen und kommt oft vor, dass wir uns von Personen gleich bei der ersten Begegnung angezogen oder abgestossen finden, ehe sie noch das Geringste gethan haben, was unsre Zuneigung verdiente oder unsre Abneigung rechtfertigen könnte, dass sie uns, wie man sich ausdrückt, sympathisch oder antipathisch sind, ohne dass wir uns Rechenschaft geben können, warum. Besonders Frauen sind stark in solchen so zu sagen aprioristischen Sympathieen und Antipathieen; ein Gesicht ist oft ein schlimmeres Verbrechen bei ihnen als eine Handlung. Inzwischen ist ihr Gefühl meist ein richtiges und leitet sie oft besser als uns der Verstand. Hartmann sagt: die Weisheit des Unbewussten thut's. Nun ja, es fragt sich nur, woher es diese Weisheit hat. Ich meine, jedenfalls in der Hauptsache daher, dass alle Erfahrungen, die wir von Jugend auf über Güte, Liebe, Schlechtigkeit, Gemeinheit der Menschen in Verbindung mit ihrem Anblick und Behaben gemacht — unzählige aber sind's, deren wir uns

einzeln nicht mehr erinnern können — sich beim Anblick eines uns neuen Menschen in einem associativen Resultate geltend machen, was uns mehr oder weniger entschieden zu Gunsten oder Ungunsten der betreffenden Persönlichkeiten stimmen kann, je nachdem es mit einer mehr oder weniger entschiedenen Richtung unsrer Neigung oder Abneigung zusammentrifft.

Man hat mir hiegegen eingewandt, dass gerade kleine Kinder, die doch noch wenig Erfahrungen an Menschen haben machen können, die bestimmteste Neigung oder Abneigung gegen Personen zu erkennen geben, die ihnen das erstemal nahen. Aber dieselbe Person, vor der sich ein Kind anfangs in den Schooss der Mutter verkroch, wird ihm oft nach wenig Stunden, fängt's die Person nur recht an, die liebste. Ein paar Zwiebacke können viel thun, die angeborene Antipathie, was man dafür halten möchte, zu entwurzeln. Kleine Kinder folgen überhaupt wie ein beweglicher Wagebalken leicht dem kleinsten Eindrucke nach einer wie der andern Richtung. Und dann, so wenig Erfahrungen an Menschen auch das Kind hat machen können, so bilden die, die es hat machen können, doch schon eine Grundlage für Associationen, die bei der Frische seines Geistes sich lebhaft einprägen und ihren Erfolg so lange geltend machen, bis derselbe durch entgegengesetzte Erfahrungen aufgehoben wird. Wer aber hat je ein Kind so genau beobachtet, dass er sagen könnte, welche Associationen zu Gunsten oder Ungunsten einer ihm neu entgegentretenden Person sich schon bei ihm geknüpft haben, welche noch bestehen und welche wieder zerfallen sind. Oft auch mag dem Kinde statt der Person nur das Kleid missfallen. Auf kindische Sympathieen und Antipathieen ist also bei der Frage nichts zu geben.

Dass man sich der associativen Vermittelung der physiognomischen Eindrücke nicht leicht bewusst wird, ist freilich Schuld, dass man gern einen mystischen Grund dafür sucht. Es können, so meint man wohl, zwei Menschen wie zwei Saiten ihrer Grundeinrichtung nach harmonisch oder disharmonisch zu einander gestimmt sein, und schon im Eindrucke der Erscheinung etwas von dieser Harmonie oder Disharmonie empfinden, ohne dass es irgendwie früherer Erfahrungen zur Vermittelung davon bedarf. Ich will nicht sagen, dass das schlechthin unmöglich sei, wohl aber, dass es dem klaren Grunde gegenüber, der sich mit Vorigem angeben liess, sehr zweifelhaft ist; und sollte etwas der Art statt finden,

was ich wegen Ermangelung entscheidender Beweise für wie wider dahin stelle, so hebt es den vorigen Grund nicht auf, sondern complicirt sich nur mit ihm.

Durch frühere Erfahrungen unvermittelte Eindrücke der Art würde man zu den instinctiven zu rechnen haben, und es führt das auf die allgemeinere Frage, welches Verhältniss überhaupt instinctive Eindrücke zu den associativen haben und wie weit sie solche vertreten können, worüber ich einige Betrachtungen anstellen will, die das ästhetische Interesse wenigstens mit berühren.

Die Instincte der Thiere beweisen jedenfalls, dass manche psychisch-physische Einrichtungen, die der Mensch erst durch Uebung oder Erfahrung erwerben muss, auch angeboren sein können. Ein Hühnchen, was eben erst aus dem Ei gekrochen, schnappte gleich nach einer Spinne, die neben dem Ei an einem Spinnefaden herabhing; woher wusste es, dass das ein Ding zum Fressen war? Die Biene sucht beim ersten Ausfluge Honig in den Blumen; was führt sie gleich zum rechten Versteck? Der Anblick der Spinne, der Blumen muss hier nach einer angeborenen Einrichtung ein ähnliches Spiel von Empfindungen und Trieben auslösen, als in uns der Anblick einer wohlschmeckenden Frucht nach früher gemachten Erfahrungen auslöst, wenn er uns gleich Lust macht danach zu greifen.

Man kann den Ursprung der instinctiven Einrichtungen darin suchen und dadurch mit den assiociativ erworbenen unter einen gemeinschaftlichen Gesichtspunct zu bringen suchen, dass sie doch von den Vorältern der Geschöpfe, welchen sie zukommen, im Laufe des Lebens oder der Generationen erworben und nur durch Vererbung auf sie übergepflanzt wurden. Diess stimmt wesentlich mit der Darwinschen Lehre und findet seine Unterstützung darin, dass nachweislich manche Instincte gezüchteter Thiere auf solche Weise entstanden sind, wie die Instincte des Schäferhundes, Dachshundes und Hühnerhundes. Wogegen man freilich einwenden kann, dass, wenn die Bienen erst hätten lernen sollen, dass Honig in den Blumen zu finden, und die Spinnen lernen sollen, wie ein Netz zu spinnen, sie lange zuvor verhungert wären, da der Zufall und Kampf ums Dasein, welche den menschlichen Lehrmeister zu vertreten hätten, nicht gleich diesem die Thiere bis zur erlangten Fertigkeit auch füttern würden. Die fundamentalen Instincte scheinen doch einen fundamentalern Grund zu haben,

was nicht hindert, dass sie durch Erziehung nach gewissen Richtungen entwickelt und modificirt werden. Also stelle ich mir lieber im Sinne einer Ansicht, die ich in meinen »Ideen zur Schöpfungsgeschichte« entwickelt habe, vor, dass die, im irdischen Ursystem noch einheitlich zusammenhängende oder verschmolzene, Organisation von Biene und Blume sich bei der Auseinandersetzung (Differenzirung) dieses Systems in die besondern Reiche und deren Glieder so auseinanderlegte, dass beide noch durch gegenseitige Wirkungsbezüge im Sinne der Erhaltung des Ganzen und ihres eigenen lebendigen Fortbestandes verknüpft blieben. Häckelisch ist das freilich nicht.

Jedoch lassen wir immerhin die Entscheidung über diese Frage dahingestellt. Das Factum instinctiver Einrichtungen bei Thieren bleibt jedenfalls bestehen, und selbst den Menschen fehlen solche nicht ganz; wohin gehört, dass das Kind die Mutterbrust, die es sieht oder an die es gelegt wird, als Gegenstand und Mittel der Befriedigung eines Triebes erkennt, überhaupt an jedem runden Gegenstande, der ihm in den Mund gesteckt wird, zu saugen anfängt, und dass zwar nicht unmittelbar angeboren, aber aus angeborener Anlage naturgemäss sich entwickelnd, später geschlechtliche Begierden beim Anblick oder der Berührung dessen, was sie befriedigen kann, erwachen.

Hienach besteht die Aufgabe, ausser dem directen und associativen Factor der von den Gegenständen auf uns gemachten Eindrücke auch einen instinctiven zu berücksichtigen, d. i. zu untersuchen, was etwa in diesen Eindrücken vielmehr durch eine angeborene als erworbene Einrichtung mit den directen mitspielt, zwischen welchen und den instinctiven übrigens keine so strenge begriffliche Scheidung vorliegt, dass man nicht auch das Gefallen an der Symmetrie als Sache einer instinctiven Einrichtung erklären könnte.

Ein ästhetisches Interesse der Rücksichtsnahme auf instinctive Eindrücke macht sich insbesondere bei der Frage nach den Gründen der Menschenschönheit geltend. Hängt das Gefallen des Menschen an der menschlichen Gestalt wesentlich von einer angebornen, respective aus angeborner Anlage von selbst sich entwickelnden, Einrichtung oder einer auf Associationswege im Verkehr mit Menschen erworbenen Einrichtung ab?

In dieser Beziehung scheint mir Folgendes zu erwägen.

Wenn schon allgemeingesprochen Instincte von ganz bestimmter Richtung beim Menschen weniger vorkommen als bei Thieren, wird man ihm doch instinctiven Geschlechtstrieb und wohl auch Geselligkeitstrieb zugestehen müssen, und da alle Thiere ihres Gleichen geschlechtlich und viele auch gesellig suchen, in die dazu gehörige instinctive Einrichtung aber die Wirkung des Anblickes der Gestalt mit verrechnet ist, so mag Entsprechendes auch vom Menschen im Naturzustande gelten, und in der That das Gefallen des Menschen an der menschlichen Gestalt, als Moment des Zuges der Menschen zu einander, wesentlich mit ein instinctiver sein. Inzwischen sind alle rein instinctiven Eindrücke und Triebe bei Menschen wie bei Thieren doch nur sehr einfacher und niederer Art, und weit mehr bei Menschen als bei Thieren werden die Erfolge des Instinctes im Laufe des Lebens durch den Verkehr mit ihres Gleichen und den Aussendingen modificirt und in höhere Bahnen gelenkt; daher bei verschiedenen Völkern sich das Gefallen an sehr verschiedene Verhältnisse der menschlichen Gestalt knüpft, und bei den gebildeten Völkern der, nur auf Associationswege verständliche, Ausdruck des Charakters und der körperlichen und geistigen Begabung ein Gefallen aus höherem Gesichtspuncte bedingt.

Hieran knüpft sich eine Frage von einigem Interesse, die ich weder für entschieden halte, noch selber wage zu entscheiden, nämlich ob der Ausdruck der einfachsten Seelenbewegungen im Gesichte eines Menschen, der Freude, des Schmerzes, der Zuneigung, des Zornes seine Deutung Seitens Andrer nur associativ in Folge früherer Erfahrungen oder angebornerweise instinctiv findet. Um die erste Ansicht zu vertreten, würde man etwa so sprechen können.

Es ist kein Grund, wesshalb dem Menschen das Lächeln des Mundes oder der zornige Blick anfangs mehr oder etwas Andres vom geistigen Innern des Menschen verrathen sollte, als diese oder jene Stellung der Beine und Hände. Versuche man es nur, ein Kind, das noch nie einen zornigen Blick mit Zorneshandlungen verknüpft gesehen hat, das erstemal zornig anzusehen, ob man es dadurch erschrecken kann. Das Kind muss eben so dressirt sein, diesen Blick zu verstehen, als der Jagdhund die Worte und Mienen seines Herrn. Diese Dressur macht sich aber beim Kinde von selbst. Indem es bei Handlungen von demselben Charakter

der Freundlichkeit oder des Zornes immer dieselben Mienen wiederkehren sieht, während Stellungen der Arme und Beine beliebig wechseln, wird die Association mit jenen constant, während sie sich mit diesen von selbst wieder auflöst, indem entgegengesetzte Associationen sich zerstören. Sähe aber das Kind, dass die Mutter sich jedesmal etwa setzte oder aufstände, um es zu liebkosen, so würde diess ein eben so bezeichnender Zug der Freundlichkeit werden als die lächelnde Miene, wie wir denn aus diesem Grunde eine sanfte Vorneigung des Hauptes als ein Zeichen der Freundlichkeit haben ansehen lernen, wodurch sogar das Wort Zuneigung enstanden ist. So erhält allmälig jede Miene, jeder Zug, ja jede Bewegung eine physiognomische Bedeutung für uns. Stelle man endlich in dieser Beziehung das Experimentum crucis an, — Aeltern freilich ist es nicht zuzumuthen, — ein Kind von klein auf immer anzulächeln, während man es schlägt, und furchtbar anzublicken, während man ihm Nahrung reicht und es liebkost, so wird sich die Bedeutung der lächelnden und zornigen Miene für dasselbe geradezu verkehren; ja es wird, so lange es seine eigenen Mienen noch nicht im Spiegel mit denen von Andern hat vergleichen können, glauben, selbst zu lächeln, wenn es zornig blickt, und zornig auszusehen, wenn es lächelt, weil es denselben Ausdruck der Empfindungen, der ihm immer von Andern begegnet ist, dann auch mit seinen eigenen Empfindungen associiren wird; und freilich möchte es zum Verrücktwerden für dasselbe sein, wenn ihm endlich der Blick in den Spiegel den Widerspruch bewiese.

Möglich, dass es sich so verhält; aber hat denn jemand das Experimentum crucis wirklich angestellt; und selbst, wenn der Erfolg so ausfiele, wie hier vorausgesetzt wird, wäre nichts streng damit bewiesen, weil ja instinctive Triebe, warum nicht auch instinctive Eindrücke durch Dressur unterdrückt und überwogen werden können. Wahrscheinlich würde sogar das Kind, das Handlungen der Freundlichkeit Seitens Andrer immer von einem zornigen Blicke begleitet sähe, vermöge der den Kindern eingebornen Nachahmungssucht selbst endlich anfangen, solche Handlungen mit einem zornigen Blick zu begleiten, troz eingebornen Triebes, das Gegentheil zu thun.

Experimente von bestimmterem Erfolge als an kleinen Kindern, die sich über ihre Eindrücke nicht äussern können und ihre

Aufmerksamkeit nicht zu concentriren wissen, liessen sich vielleicht an Blindgebornen, die erst erwachsen operirt worden sind, anstellen. Werden diese den Ausdruck der Fröhlichkeit, des Schmerzes, der Liebe und des Zornes an einem Gesichte sofort unterscheiden können, nachdem die Staarbrille sie in den Stand gesetzt, überhaupt etwas deutlich zu unterscheiden? Aber wahrscheinlich werden sie Anfangs überhaupt ein Gesicht als solches nicht erkennen, und auch hieraus nichts Sicheres zu schliessen sein. Und gesetzt auch, das Kind hätte ein instinctives Wohlgefallen am freundlichen Gesichte, so könnte dieser Instinct bei einem Erwachsenen, der überhaupt von Kindheit an nichts zu Gesicht bekommen, um so mehr verkümmert sein, als das Tastgefühl bei ihm die Rolle des Gesichtes übernommen. In der That sind blindgeborne Menschen nach der Operation so ganz desorientirt im Reiche des Sichtbaren, dass sie Anfangs die Augen schliessen, um sich zurecht zu finden.

Nun legt allerdings der Umstand, dass jedenfalls eine angeborene Einrichtung besteht, unsre eigenen Gemüthsbewegungen vielmehr durch diese als jene Mienen, Geberden, Töne activ auszudrücken, den Gedanken nahe, dass ihr eine eben so angeborne Einrichtung entspreche, diesen Ausdruck auch Seitens Anderer zu verstehen, wenn es doch einmal instinctive Erkenntnisse giebt; ja was die Locktöne der Thiere betrifft, so ist hieran gar nicht zu zweifeln; nur fragt sich, wie weit diess zu verallgemeinern. Auch lässt sich eine Thatsache geltend machen, welche beweist, dass die instinctive Associirung des eigenen Seelenzustandes mit einem zugehörigen äussern Ausdruck immerhin etwas viel Sichreres und Bestimmteres ist, als die Erkenntniss eines fremden aus solchem. Man kann nämlich durch eigene Beobachtung finden, dass das Nachmachen der körperlichen Aeusserung eines fremden Seelenzustandes diesen viel besser kennen lehrt als das blosse Sehen dieser Aeusserung, indem sich ein Abklang des fremden Seelenzustandes dann in umgekehrter Richtung daran associirt; und obwohl diese Thatsache nicht allgemein bekannt ist, scheint sie doch allgemein gültig zu sein. So wenn ich hinter jemand hergehe, den ich nicht kenne, und seinen Gang und sein Behaben möglichst genau nachahme, wird mir dabei in seltsamer Weise ganz so zu Muthe, wie ich meine, dass der Person selbst zu Muthe sein müsse; ja einem Frauenzimmer nachzutrippeln oder

nachzuhuschen, versetzt so zu sagen in dessen weibliche Stimmung hinein.

Bei Burke (vom Sch. u. E. 216) lese ich Folgendes, was hieher gehört. »Spon erzählt uns in s. Recherches d'Antiquité eine hieher gehörige, sonderbare Geschichte, von dem berühmten Physiognomist Campanella. Dieser Mann hatte, allem Ansehen nach, nicht nur sehr genaue Beobachtungen über die menschlichen Gesichtszüge gemacht, sondern er besass auch in einem hohen Grade die Kunst, die merklichsten nachzumachen. Wenn er Lust hatte, die Neigungen derer, mit welchen er umging, zu erforschen, so nahm er, so genau als er konnte, das Gesicht, die Geberde, die ganze Stellung der Personen an, welche er untersuchte. Und dann gab er genau Acht, in was für eine Gemüthsverfassung er durch diese Veränderung versetzt wurde. Auf diese Weise, sagt mein Schriftsteller, war er im Stande, so vollkommen in die Gesinnungen und Gedanken des Andern einzudringen, als wenn er sich in die Person desselben verwandelt hätte. So viel habe ich oft selbst erfahren, dass, wenn ich die Mienen und Geberden eines zornigen, sanftmüthigen, kühnen oder furchtsamen Menschen nachmache, ich in mir einen ganz unwillkührlichen Hang zu der Leidenschaft finde, deren sichtbare Zeichen ich nachzuahmen suche.«

Wäre nun die Erkenntniss des fremden Seelenzustandes aus seiner körperlichen Aeusserung Sache eines eben so entschiedenen Instincts als die Aeusserung selbst, so bedürfte es nicht erst der Nachahmung zur genauern Erkenntniss. Von andrer Seite ist nicht ausser Acht zu lassen, dass es sich hiebei um complicirte Seelenzustände handelt, womit nicht ausgeschlossen wäre, dass doch die Aeusserungen der einfachsten Seelenbewegungen eben so sicher instinctiv verstanden als gethan würden. Wir können aber die Fragen in dieser Hinsicht um so leichter unentschieden lassen, als sie in das Feld unsrer ästhetischen Betrachtungen nicht eben tief eingreifen.

XIII. Vertretung des directen Factors ästhetischer Eindrücke gegenüber dem associativen.

1) Vorbemerkungen.

Dass im Wandel und Streit ästhetischer Ansichten nicht blos der associative sondern auch directe Factor ästhetischer Eindrücke mitunter Unrecht leidet, ist früher im Allgemeinen besprochen;

und nachdem wir dem ersten früher sein Recht und seine Bedeutung zu wahren gesucht, wollen wir dem zweiten mit folgenden Betrachtungen gleich gerecht zu werden suchen.

Dass Formen, Farben, Töne und selbst Verhältnisse von solchen, deren Eindruck schon über den rein sinnlichen hinausgeht, uns rücksichtslos auf angeknüpften Sinn, Bedeutung, Zweck, und ohne eine Erinnerung an äusserlich oder innerlich früher davon Erfahrenes, kurz vermöge directer Einwirkung, mehr oder weniger gefallen oder missfallen können, bezweifelt Niemand. Jedem gefällt abgesehen von Association reines gesättigtes Roth oder Blau besser als schmuziges fahles, und die Zusammenstellung von Roth und Blau besser als von Gelb und Grün, jedem ein reiner voller Ton besser als ein unreiner oder ein Gekreisch, jedem ein rein symmetrisches Rechteck besser als ein windschiefes; einheitlich verknüpfte Mannichfaltigkeit überhaupt besser als Monotonie oder unregelmässiges Formgewirr. Wo aber Association hinzutritt, kann sie eben sowohl die, vom directen Eindruck abhängige, Wohlgefälligkeit stören als steigern. Alles das ist in früheren Betrachtungen theils stillschweigend vorausgesetzt, theils besonders besprochen worden, im Laufe dieser Besprechung aber behauptet worden, dass während in den Künsten der Sichtbarkeit der associative Factor die Hauptrolle spielt, in der Musik diese vielmehr dem directen Factor zufalle.

Letztre Behauptung soll jetzt ihre Ausführung und so weit möglich Begründung in aufzeiglichen Verhältnissen finden, hienach aber gezeigt werden, dass, wenn schon in den Künsten der Sichtbarkeit der directe Factor eine viel untergeordnetere Rolle als in der Musik spielt, seine Leistung doch auch hier keinesweges zu verachten sei.

2) Der directe Factor in der Musik.

Im Eindruck der Musik spielen alle unterscheidbaren Momente, welche in dieselbe eingehen oder aus welchen sich dieselbe zusammensetzt, auch eine unterscheidbare Rolle, sofern mit Abänderung eines jeden derselben der Eindruck sich in andrer Weise abändert. Die Sprache hat aber keine Mittel, alle Modificationen und Abänderungen des Eindruckes hienach zulänglich und erschöpfend zu bezeichnen, wenn nicht durch Angabe der ursächlichen Momente selbst, wovon der Eindruck nun eben abhängt.

Inzwischen kann man doch Uebersichts halber die Weisen oder Seiten des Eindruckes, welche von Modificationen des Tempo's, Tactes, Rhythmus, der Richtung und dem Wechsel des Auf- und Absteigens in der Skala der Stärke und Höhe der Töne abhängen, unter dem Ausdrucke musikalischer Stimmungen zusammenfassen, hiegegen die, welche von den, durch die Obertöne vermittelten Verwandtschaftsbeziehungen der Töne (Klänge) abhängen, als Empfindung von Melodie und Harmonie, und hienach kurz ein Stimmungselement und ein specifisches Element der Musik unterscheiden, sofern letzteres der Musik eigenthümlicher ist als erstres.

Auf diesen beiden Elementen, im Grunde Collectiv-Elementen, beruhen die wesentlichen Wirkungen der Musik; sie sind von Vorstellungsassociationen unabhängig, und so viel sich von Vorstellungen, Erinnerungen und Resultanten derselben bezüglich auf Dinge und Verhältnisse ausserhalb der Musik daran anknüpfen kann, bleibt es doch für diese wesentlich musikalischen Wirkungen beiläufig und wechselt innerhalb gewisser Gränzen bei derselben Musik nach zufälligen Nebenumständen.

Die, hier so genannten, musikalischen, Stimmungen stimmen zum Theil mit solchen überein, oder klingen an solche von gewisser Seite an, die auch ohne Einwirkung der Musik im Menschen da sein können, als da sind Stimmungen der Heiterkeit, des Ernstes oder selbst der Traurigkeit, der Aufregung oder Sänftigung, der Kraft oder Milde, der Erhabenheit oder Lieblichkeit, des mehr oder minder leichten Flusses innerer Bewegung. Nennen wir solche Stimmungen in Ermangelung eines andern bezeichnenden Ausdrucks kurz lebensverwandte Stimmungen der Musik. Obwohl die musikalischen Stimmungen dadurch bei Weitem nicht erschöpft werden, — denn für wie viele vermöchte man keine andre Charakteristik zu finden, als durch die musikalischen Figuren oder Gänge selbst, von welchen sie abhängen — sind sie doch von besonderer Wichtigkeit insofern, als die Musik darin eins ihrer Mittel findet, mit andern Künsten und dem Leben ausserhalb der Musik in Beziehung zu treten. *)

---

*) Ob die lebensverwandten Stimmungen, was wir hier so genannt haben, nicht auch, wenigstens zum Theil, von den melodischen und harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen der Töne (Klänge) mit beeinflusst wer-

In Betreff dieser lebensverwandten Stimmungen dürfte man wohl füglich als Princip aussprechen können, dass die Bestimmungen und Verhältnisse der Musik, wodurch eine solche Stimmung erweckt wird, sich in wesentlichsten Puncten mit der activen Ausdrucksweise derselben Stimmung in Stimme und Bewegungen des Menschen begegnen, so weit diess nämlich nach der verschiedenen Einrichtung der musikalischen Instrumente und menschlichen Organisation möglich ist. Eine lustige Musik hat ein anderes Tempo, einen andern Rhythmus als eine tragische, und einen analogen Gegensatz zeigt der eigne Ausdruck der Lustigkeit und Trauer in Stimme und Bewegung. Dabei aber ist keinesfalls nöthig anzunehmen, dass wir, um durch die Musik in eine Stimmung von gegebenem Charakter versetzt zu werden, uns eines schon geäusserten activen Ausdrucks derselben Stimmung erst erinnern müssen; sondern in der Uebereinstimmung der, durch die Musik in uns erzeugten rhythmischen und überhaupt für eine Stimmung charakteristischen Bewegungsverhältnisse mit solchen, welche vorweg in uns mit unsern Stimmungen in natürlicher Beziehung stehen, erscheint auch die Uebereinstimmung der betreffenden Stimmungen von selbst natürlicherweise begründet. Da der active Ausdruck unsrer Stimmungen nicht wesentlich melodisch oder harmonisch ist, wird man um so weniger Grund haben, den Eindruck der Melodie und Harmonie in der Musik von einer Erinnerung an einen solchen Ausdruck abhängig zu machen.

Es giebt aber Gefühle mancherlei Art, die von obgenannten lebensverwandten Stimmungen, welche zu erwecken oder zu unterhalten im Vermögen der Musik liegt, und die noch einen sehr allgemeinen Charakter tragen, sofern sie sehr verschiedenen Vorstellungsreihen gemein sein können, eine grössere Bestimmtheit dadurch voraus haben, dass sie mit Associationsvorstellungen von

---

den, kann zweifelhaft sein; doch ist jedenfalls nicht nöthig, es vorauszusetzen. Unstreitig zwar hat die Richtung des Auf- und Absteigens und der Wechsel in der Höhenskala der Töne Einfluss darauf, und hierauf führte man sonst die melodischen Beziehungen selbst zurück; aber wenn Helmholtz's Ansichten, wie es allen Anschein hat, in dieser Beziehung richtig sind, sind es nicht die Höhen-Beziehungen an sich, welche die Melodie geben, sondern die Beziehungen zwischen den Obertönen, welche dabei mitgehen, und ohne welche sich die Höhenbeziehungen nur nicht haben lassen.

zukünftigem, vergangenem, verlornem Glück oder Unglück, oder von Verhältnissen der Neigung und Abneigung zu Andern complicirt sind, als da sind die Gefühle der Hoffnung, Furcht, Sehnsucht, Wehmuth, Liebe, des Hasses, Zornes, der Rache; — und so hat unstreitig Hanslick*) ganz Recht, wenn er der Musik das Vermögen abspricht, solche Gefühle mit Bestimmtheit hervorzurufen oder wie man sagt auszudrücken. Sie vermag es nicht, weil sie die charakteristischen Associationsvorstellungen dieser Gefühle nicht mit Bestimmtheit hervorrufen kann. Anders mit jenen allgemeinen Stimmungen. Es bedarf in der That keiner Association, um durch eine sanfte Musik sanft gestimmt, durch eine lebhafte erregt, durch eine traurige tragisch gestimmt zu werden. Zu keinem traurigen Liede passt eine lustige Melodie, zu keinem lustigen eine traurige. Insofern nun Vorstellungsassociationen selbst den einen oder den andern Charakter tragen können, wird allerdings auch ihr Hervortreten durch diese oder jene Stimmung und mithin eine Musik von dieser Stimmung begünstigt, aber die Stimmung nicht durch die Association erst hervorgerufen. Und da derselbe Stimmungscharakter sehr verschiedenen Vorstellungsreihen gemeinsam sein kann, z. B. die Trauer von sehr verschiedenen Ursachen herrühren kann, welche den Inhalt der traurigen Vorstellungen bilden, wird es auch allgemein gesprochen unbestimmt bleiben und nur von zufälligen subjectiven oder objectiven Nebenbedingungen abhängen, ob eine Musik von bestimmtem Stimmungscharakter diese oder jene von den damit überhaupt verträglichen Vorstellungsreihen mitführt.

Auch entwickelt und verfeinert sich der Sinn des Musikers für den Eindruck musikalischer Verhältnisse nicht dadurch, dass er ihnen je länger je mehr eine associative nicht musikalische Bedeutung abgewinnt, sondern dass er sich immer mehr in das Gebiet der Tonbeziehungen selbst hineinlebt, höhere und verwickeltere Beziehungen dazwischen auffassen lernt, die der rohen ungeübten Auffassung entgehen. Damit aber bleiben sie doch Sache des directen Eindrucks.

Allerdings können die rhythmischen Bewegungen und Beziehungen der Musik, die Wechsel und Contraste der Stärke und Schwäche und selbst der Klang mancher Töne in ihr auch unmit-

*) »Vom musikalisch Schönen. Rud. Weigel. 1854.«

telbar an Manches ausserhalb der Musik erinnern, als den Wellenschlag, das Brausen des Meeres, das Rieseln des Baches oder Rauschen des Wasserfalles, das Säuseln oder Heulen des Windes, das Rollen des Donners, das Fallen der Schneeflocken, den Galopp des Pferdes, den Flügelschlag der Vögel, das Trillern der Lerche, den Gesang der Amsel u. s. w.; und so ist ein Mitspiel von Associationsvorstellungen dieser Art bei der Musik in demselben Sinne zuzugestehen, als auch beim Anblick gelber, rother, concaver, convexer Gegenstände Erinnerungen an alle mögliche gelbe, rothe, concave, convexe Gegenstände mitspielen können; aber doch eben nur nebensächlich mit dem eignen Eindruck mitspielen. Und so sieht man nicht ein, warum man den Haupteindruck der musikalischen Beziehungen erst der Nachahmung andrer, der Erinnerung an andre zuschreiben sollte, warum sie nicht das Recht, ihren eigenen Eindruck geltend zu machen, von vorn herein hauptsächlich und unabhängig von solchen Erinnerungen geltend machen sollten, deren stilles Mitspiel dabei nicht ausgeschlossen, aber nur eben nicht wesentlich und fast immer nur in Anklängen mitunterlaufend ist. Keine Musik repräsentirt doch in ihrer ganzen Durchführung vollkommen den Wellenschlag des Meeres oder den Galopp eines Pferdes u. s. w., vielmehr werden Erinnerungen daran, welche die Musik etwa erweckt, eben so leicht wieder gestört, verdrängt, zerstört, als sie sich geltend machen, wenn sie sich überhaupt geltend machen. Für die specifisch musikalischen Empfindungen aber, welche von den sich verkettenden melodischen und harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen der Töne abhängen, giebt es überhaupt nur höchst unvollständige Analoga in unserm übrigen Erfahrungskreise, welche nicht entfernt den Zauber der Musik wiedergeben; warum sollte man also erst auf solche Analoga weisen, um diesen Zauber für ein Resultat der Erinnerung daran zu erklären.

Zwar mag man es aus dem Gesichtspuncte eines sehr allgemein gehaltenen Vergleiches gelten lassen, wenn Lotze (Gesch. S. 490), sagt: »dass die Tonarten jene unendliche Beziehbarkeit, Vergleichbarkeit, Verwandtschaft und abgestufte Verschiedenheit des Weltinhaltes überhaupt repräsentiren, durch welche es geschehen kann, dass die Mannichfaltigkeit des Wirklichen, das den allgemeinen Gesetzen gleichmässig unterliegt, zugleich ein geordnetes Ganze auf einander hindeutender, in einander übergehender

oder einander ausschliessender Gattungen bildet;« aber nicht eben so möchte ich Lotze darin Recht geben, dass es die »Erinnerung« an diese Verhältnisse des Weltinhaltes sei, was die Figuren, Rhythmen, Beziehungen der Musik für uns werthvoll mache. *) Vielmehr eben desshalb, weil die Musik selbst das schönste Beispiel einer werthvollen Fügung, Beziehung, Abstufung des Weltinhaltes bietet, wird es keiner Erinnerung an Etwas über die Musik hinaus zur Erweckung eines werthvollen Eindruckes bedürfen. Auch glaube ich nicht, dass Mozart und Schubert die Leute waren, in Schöpfung ihrer Symphonieen durch Erinnerungen an den Weltgang über die Welt der Musik hinaus bestimmt zu werden; ja man kann fragen, ob eine Bewegung des Geistes in grossen oder harmonischen Verhältnissen des Lebens und Denkens ausserhalb der Musik überhaupt productiver für solche innerhalb der Musik macht. Denn eben so leicht tritt in dieser Beziehung ein antagonistisches als sympathisches Verhältniss ein.

Unstreitig zwar kann das ganze geistige Besitzthum des Menschen durch den Eingriff der Musik in Schwingungen versetzt werden, und je nachdem diess Besitzthum ein bedeutendes oder unbedeutendes so oder so geartetes ist, was von dem frühern Bildungsgange des Menschen abhängt, wird die Musik durch die Schwingung oder Stimmung, in die sie den Inhalt dieses Besitzthums versetzt, bedeutendere oder unbedeutendere, so oder so geartete Wirkungen zu äussern im Stande sein; doch kann jemand verhältnissmässig sehr wenig allgemeine Bildung besitzen, und stärkere und höhere directe musikalische Eindrücke erhalten, die Musik im eigentlichsten Sinne besser verstehen und mehr geniessen, als der Gebildete, wenn er geübter als dieser im Auffassen und Verfolgen musikalischer Beziehungen ist und mehr musikalische Anlage hat, trotz dem, dass er wenig, der Andre viel und Bedeutendes associiren kann; nur eben das Nebenproduct der Musik ist bei dem Andern bedeutender.

Das Vorige hindert nicht, dass wir in einer allgemeinen Betrachtung der Künste, wie sie im Gange von Oben einzuschlagen

---

*) »Den Werth derselben halten wir für keinen eigenen, sie erscheinen schön, indem sie die Erinnerung der unzähligen Güter erwecken, die in dem gleichen Rhythmus des Geschehens und nur in ihm denkbar sind.« (Gesch. S. 487). Vergl. auch »Ueber die Bed. d. Kunstschönh.« S. 21.

ist, dem wir mit unserm Gange nur entgegenzukommen haben, uns der Unterordnung der musikalischen Beziehungen unter werthvolle allgemeinere Beziehungen des Weltganzen erinnern, nur möchte ich die specifische Wirkung der Musik selbst nicht in einer solchen Erinnerung suchen.

In Betreff der Regeln, von welchen die musikalische Wohlgefälligkeit abhängt, ist nach besondern Beziehungen auf musikalische Special- und Fachwerke zu verweisen. Die fundamentalsten Gesetze in dieser Beziehung freilich scheinen mir noch im Dunklen zu liegen, oder wenigstens noch einer hinlänglichen Bestimmtheit zu ermangeln. Wie S. 66 erwähnt, glaube ich, dass das Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen eine Hauptrolle dabei spielt, wozu (bezüglich der Auflösung von Dissonanzen) ein Princip der ästhetischen Versöhnung in Mitrücksicht kommen mag. Die Beziehungen des Tacts und Rhythmus, die Beziehungen verschiedener Grundtöne in Betreff der Gleichheit und Ungleichheit der Obertöne so wie unter einander, und der Aufbau höherer Beziehungen über niedren dazwischen geben Angriffspuncte für erstres Princip und zwar höchst mannichfache und wechselnde Angriffspuncte. Das Princip scheint sich so zu sagen mit Lust darin zu entfalten und zu ergehen, in um so höheren Regionen, je höher die musikalische Entwicklung ansteigt. Kein andres Gebiet bietet in dieser Beziehung einen Spielraum gleich günstiger Bedingungen dar. Aber es ist zuzugestehen, dass diess Princip in der allgemeinen Aufstellung, die sich ihm bisher hat geben lassen, viel zu unbestimmt ist, um eine in Besonderheiten ausgeführte musikalische Theorie oder gar ein Mass musikalischer Wohlgefälligkeit darauf zu gründen. Der fundamentalen Aufgabe in dieser Hinsicht wird überhaupt schwer zu entsprechen sein, und ich verzichte selbst auf den Versuch dazu.

Hanslick vergleicht in seiner Schrift (S. 32. 33) den Eindruck der Musik einmal mit dem der Arabesken, ein andermal mit dem der kaleidoskopischen Figur. Beide Vergleiche sind bis zu gewissen Gränzen sehr treffend und erläuternd, obschon nur bis zu gewissen Gränzen. Die Vergleichpuncte liegen darin, dass erstens beiderlei Figuren eben wie die musikalischen, wenn man von Figuren in der Musik sprechen will, ohne wesentliche Mitwirkung der Association ästhetisch wirken, nur dass man dabei blos Arabesken aus sich dahinschlängelnden und verflechtenden Zügen von einheit-

lichem Charakter ohne die, freilich gewöhnlich mit eingehenden, pflanzlichen, thierischen und menschlichen Bildungen vor Augen haben muss; — zweitens darin, dass bei jenen sichtbaren Figuren eben so wie bei den hörbaren der Grund der Wohlgefälligkeit im Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen gesucht werden kann. Aber mit all' dem sind jene sichtbaren Figuren weit entfernt, einen musikalischen Eindruck zu machen; und das liegt an allgemeineren Unterschieden, die den Künsten der Sichtbarkeit überhaupt die Fähigkeit versagen, Musik zu machen. Zwar dass die Arabesken und kaleidoskopischen Figuren sich dem Auge als bleibend darbieten, indess die Figuren der Musik in der Zeit ablaufen, begründet keinen wesentlichen Unterschied; denn nicht nur, dass man Arabesken mit Auge und Aufmerksamkeit zeitlich verfolgen kann, findet man auch im Spiel des Farbenklaviers, namentlich aber in dem prachtvollen Schauspiel der Kalospinthechromokrene den zeitlichen Ablauf der Musik in dem Spiel sich ändernder Farben wieder, und darf in der That sagen, dass, wenn irgend etwas im Gebiete der Sichtbarkeit sich dem Eindruck der Musik nähert, es ein solches Schauspiel ist. Doch ist diese grösste Annäherung noch eine sehr grosse Entfernung zwischen beiden. Worin liegt das? — Leicht zu finden sind folgende Unterschiede:

Jeder musikalisch verwerthbare Ton (Klang), den wir vernehmen, ist aus einem Grundton und einer Reihe von bestimmt abgestuften, um Schwingungsverhältnisse in einfachen ganzen Zahlen differirenden, durch Richtung der Aufmerksamkeit bis zu gewissen Gränzen scheidbaren, Obertönen zusammengesetzt*),

*) Selbst von Tönen, die ausserhalb unseres Ohres als einfache erzeugt werden, gilt diess; sie geben alle in unserm Ohre nach dessen Einrichtung mit dem äusserlich erzeugten Grundtone die Reihe sog. harmonischer Töne, welche eine angeschlagene Saite als Obertöne mit dem Grundtone liefert, wenn schon in geringerer Stärke, als wenn die objectiven Bedingungen zu ihrer Entstehung vorhanden sind. Auch mag es sein, da diese harmonischen Töne bei der gewöhnlichen Musik durch menschliche Stimme und Saiteninstrumente constant vermöge objectiver Erzeugung mitgehen, dass die Association etwas mitwirkt, die innerlich erzeugten auch da, wo sie objectiv fehlen, verstärkt ins Bewusstsein zu rufen. Vergl. Helmholtz, Tonempfindung (3). 248. 249 und eine Abhandlung von J. J. Müller in den Berichten der sächs. Soc. 1871. 115. — Die bewusste Scheidung der Obertöne vom Grundtone ohne Zuziehung besonderer Hülfsmittel gelingt allerdings nur

wodurch, wie schon bemerkt, mannichfache und in Höhe variirende Beziehungen der Gleichheit und Ungleichheit zwischen den verschiedenen Tönen möglich werden, die zwischen den verschiedenen Farben nicht eben so möglich sind. Denn es giebt zwar zusammengesetzte Farben so gut als zusammengesetzte Töne (Klänge), ja es ist sehr wahrscheinlich*), dass selbst jeder objectiv einfache homogene Farbenstral in der Opticusfaser oder der Verbindung von Opticusfasern, die er trifft, ein Farbengemisch, nur mit Uebergewicht einer gewissen Farbe, auslöst. Aber die Componenten eines Farbengemisches sind absolut nicht durch Aufmerksamkeit scheidbar**), halten sich überall nur innerhalb der Gränzen einer Octave plus einer Quarte, denn weiter reicht überhaupt die Sichtbarkeit der Farben nicht, indess schon der zweite Oberton diese Gränze übersteigt, und sind allgemeingesprochen vielmehr der Zusammensetzung der Geräusche als der Zusammensetzung eines musikalischen Tones (Klanges) analog. Mit entsprechenden Mitteln würde sich auch im Tongebiete keine Musik machen lassen, und es lässt sich schon nach vorigen Unterschieden erklären, warum das Schauspiel der Kalospinthechromokrene uns vielmehr nur den Eindruck eines prachtvollen Nach- und Nebeneinander als eines zugleich innerlich Bezogenen wie Melodie und Harmonie macht. Doch ist fraglich, ob mit vorigen Puncten die fundamentalsten Unterschiede zwischen Tönen und Farben getroffen oder erschöpft sind, auf die es hiebei ankommt; jedenfalls giebt es noch tiefergreifende aber bisher nicht genügend aufgeklärte Unterschiede. Warum z. B. steigt bei Tönen die Empfindung der Tonhöhe mit der Schwingungszahl ohne Aenderung des Charakters continuirlich, indess sich bei Farben ein Wechsel charakteristisch verschiedener Eindrücke, Roth, Gelb, Blau zeigt, der mit Unterschieden in Empfindung der Tonhöhe gar nichts gemein hat. Warum giebt das Zusammenschlagen aller Töne einer

---

mittelst grosser Uebung und Anstrengung der Aufmerksamkeit (vergl. Elem. d. Psychoph. II. 272); unsreitig aber hat die an sich bestehende Möglichkeit der Scheidung einen Einfluss bei Vergleichung zweier Töne oder vielmehr Klänge, insofern man nach strengerer Unterscheidung unter Klang einen Ton mit Obertönen versteht.

*) Vergl. hierüber m. El. d. Psychophys. II. S. 304.

**) Diess hängt wahrscheinlich davon ab, dass sie nicht eben so wie die eines Tongemisches durch verschiedene Nervenfasern percipirt werden.

Octave ein unangenehmes Geräusch, indess man einen entsprechend angenehmen als von weissem Lichte erwarten sollte u. s. w.*) Ich vertiefe mich auch in diese bis jetzt ungelösten Fragen nicht weiter.

Da sich die musikalischen Eindrücke durch Vermittelung der Nerven auf die Seele überpflanzen, die äusseren Schwingungen der Musik aber doch wohl entsprechende innere Nervenschwingungen hervorrufen, so ist man zur Erklärung der psychischen Wirkungen der Musik mehrfach auf diese inneren Nervenbewegungen zurückgegangen. Und warum nicht; nur dass man damit um kein Haar weiter kommt, als durch Bezugnahme auf die äusseren Schwingungen, denn warum erwecken nun diese inneren Schwingungen diese psychischen Wirkungen? Das ist eine Frage der inneren Psychophysik, die aber keine bestimmtere Antwort darauf hat, als die äussere Psychophysik auf die Frage, warum, d. h. nach welchen Gesetzen, die äusseren Schwingungen diese Wirkung haben. Sollte aber jene einmal die Antwort geben können, würde es doch nur auf Grund von Erfahrungen in der äusseren Psychophysik sein können. Und dass die Aesthetik überhaupt sich auf Fragen der innern Psychophysik bisher nicht wohl einlassen kann, ist schon mehrfach erinnert. Die hieher beziehbaren beiläufigen Bemerkungen (S. 79) sind auch eben nur als beiläufige in den Kauf zu nehmen.

Lassen wir alle fundamentalen Fragen, die bis jetzt nicht zu erledigen sind, überhaupt bei Seite, und kommen auf einige, der Oberfläche näher liegende, hiemit der Erörterung zugänglichere Puncte zurück, die oben vielmehr nur berührt als discutirt worden sind, in neuerer Zeit aber die musikalische Welt vielfach beschäftigt und einer gegensätzlichen Auffassung unterlegen haben. Bezeichnen wir dabei fortan Kürze halber die lebensverwandten Stimmungen der Heiterkeit, des Ernstes, der Aufregung, der Sanftheit u. s. w., die zu erwecken oder wie man sagt auszudrücken im Vermögen der Musik liegt, meist schlechthin als Stimmungen, die Gefühle der Liebe, Sehnsucht u. s. w., die wegen ihrer Complication mit Associationen besonderer Art bestimmt

*) Eine eingehendere Zusammenstellung und Discussion der Verwandtschafts- und Verschiedenheits-Beziehung zwischen Tönen und Farben findet sich in m. Elem. d. Psychoph. II. S. 267 ff.



hervorzurufen nicht im Vermögen der Musik liegt, schlechthin als Gefühle, und betrachten das Verhältniss der Musik zu beiden etwas näher.

Eine Musik von gegebenem Stimmungscharakter kann diesen Charakter in vierfacher Weise beweisen, und wenn man sagt, dass eine Musik den Ausdruck einer gewissen Stimmung gewähre, versteht man im Grunde nichts Anderes als einen solchen Beweis darunter. Einmal dadurch, dass sie den Menschen, wenn sie ihn in gleichgültigem Zustande trifft, Empfänglichkeit desselben für Musik überhaupt vorausgesetzt, in die betreffende Stimmung versetzt; zweitens, dass sie ihn, wenn er schon in der betreffenden Stimmung ist, darin erhält und diese steigert; drittens dass sie, wenn er sich in der entgegengesetzten Stimmung findet, diese aber nicht zu stark ist, dieselbe überwindet und ihren eigenen Stimmungscharakter an die Stelle setzt; viertens aber, wenn die entgegengesetzte Stimmung zu stark ist, sie nicht überwindet, nun aber ihren fortbestehenden Widerspruch dagegen mit Unlust geltend macht, wogegen, wenn ihr Charakter mit dem der vorhandenen Stimmung zusammentrifft, diese Zusammenstimmung als wohlthuend empfunden wird, was auch dann statt hat, wenn die entgegengesetzte Stimmung überwunden ist, indem nun die entsprechende vorhanden ist. In der That muss ausser der ästhetischen Wirkung, welche die Musik abgesehen von schon vorhandener Stimmung zu äussern vermag, die Einstimmung oder der Widerspruch mit dieser selbst als ästhetisches Wirkungselement in Betracht gezogen werden.

Im Vorigen liegt begründet, dass eine lustige Musik den Traurigen, dessen Trauer nicht zu tief geht, erheitern kann, hingegen, wenn dieselbe tiefer geht, ihm nur Missbehagen erweckt und ihn, wenn möglich, sich derselben entziehen lässt, indess eine Musik, welche Trauer ausdrückt, ihm zusagen kann, trotz dem, dass ihr Stimmungscharakter an sich nur dahin gehen kann, seine Unlust zu verstärken, und ihn sich um so tiefer in die Vorstellungen, die diesen Charakter tragen, versenken zu lassen; aber diess Unlustmoment wird durch die Zusammenwirkung zweier Lustmomente überwogen, die Zusammenstimmung des Charakters der Anregung, die er von der Musik empfängt, mit der vorhandenen Stimmung und den specifisch wohlgefälligen Eindruck der Musik, der auch bei einem tragischen Charakter derselben bestehen bleibt. Die

entsprechende Anwendung hievon beim Lustigen wird man leicht machen. Der Schläfrige, ist er nicht zu schläfrig, wird sich durch eine muntere Musik ermuntert finden, ist er aber sehr schläfrig, nur mit Unlust dadurch gestört finden.

Dass wirklich zum wohlthuenden Eindruck, den eine traurige Musik auf den Traurigen machen kann, der specifisch wohlgefällige Eindruck der Musik wesentlich gehört, ergibt sich daraus, dass, wenn man ihn wegfallen lässt, auch das Wohlthuende des Eindrucks wegfällt. Eine Musik mit herzzerreissenden Dissonanzen mag der Stimmung Jemandes ganz entsprechen, doch wird er sie nicht hören wollen. Anderseits wird man allgemeingesprochen heitre Musik bei gleich vollendeter musikalischer Composition im Ganzen öfter hören mögen, als Trauermusik, weil der Stimmungscharakter dort vortheilhafter ist. Wenn man aber, selbst ohne in Trauer zu sein, doch mitunter Trauermusik gern hört, so ist es, abgesehen vom Reize der Abwechselung, weil wir, einmal in die Stimmung des Traurigen durch die Musik versetzt, dann auch den wohlthuenden Einfluss derselben wie dieser spüren, wie denn die Forterhaltung einer, einmal durch die Musik eingeleiteten Stimmung durch den Fortgang der Musik den Vortheil der Zusammenstimmung der späteren Stimmungsanregung mit der schon vorhandenen Stimmung gewährt. In dieser Beziehung ist die abändernde Durchcomposition eines Liedes in Nachtheil gegen die (doch auch noch in andrer Beziehung vortheilhafte) Wiederholung der Composition der Verse, vorausgesetzt, dass damit der das Ganze beherrschende Stimmungscharakter des Liedes gut getroffen ist. Was übrigens nicht ausschliesst, einmal, dass Ausweichungen von einer Grundstimmung, die sich im Fortgange versöhnen, von Vortheil sein können, und dass an der Durchcomposition Vortheile andrer Art als an der Wiederholung hängen, die unter Umständen überwiegen können; worauf hier nicht näher einzugehen.

Was die Gefühle anlangt, die in entsprechender Bestimmtheit als die Stimmungen hervorzurufen nicht im Vermögen der Musik liegt, so verhält sich die Musik doch nicht ganz gleichgültig dazu, weil diese Gefühle, ohne ganz aus Stimmungen zu bestehen, doch am Charakter derselben Theil haben, und je nachdem sie in diesem oder jenem Stimmungscharakter auftreten, dann auch in voriger Weise von der Musik beeinflusst werden. Indem aber bei demselben Gefühle der Stimmungscharakter wechseln kann, wird

auch der Einfluss der Musik darauf wechseln, wie denn z. B. das Gefühl der Liebe ein sanftes oder feuriges sein, ja selbst stürmisch werden, das heisst zum höchsten Grade der Erregtheit sich steigern kann, der Zorn ein stiller oder höchst aufgeregter sein kann, woraus dann wieder erhellt, dass man es einer Musik nicht mit Bestimmtheit abhören kann, ob sie Liebe oder Zorn ausdrücken will, wenn sie überhaupt etwas ausdrücken will.

Inzwischen kann nicht jedes Gefühl jeden Stimmungscharakter gleich leicht annehmen, und manches Gefühl manchen Charakgar nicht; z. B. das Gefühl der Hasses, der Furcht nicht den der Heiterkeit, Lieblichkeit, das der Wehmuth nicht den der starken Aufgeregtheit; und wenn Liebe zugestandenermassen im Zustande höchster Aufgeregtheit, Zorn als stiller Grimm auftreten kann, wird es immerhin nur ausnahmsweise sein. Also kann auch nicht jede Musik von einem bestimmten Stimmungscharakter zu jedem Gefühle gleich gut und gleich oft passen. Melodieen für Lieder, welche Liebe, Hoffnung, Sehnsucht, Wehmuth ausdrücken, mögen sich, als gleich passend zum einen wie zum andern Gefühle, leicht verwechseln lassen, aber sie werden sich nicht wohl mit Melodieen von Liedern verwechseln lassen, welche Zorn, Hass, Rache, Wuth ausdrücken, weil sich der Stimmungscharakter der beiderlei Gefühle nicht oder nur ausnahmsweise verwechselt. Auch wird bei den Gefühlen von wechselndem Stimmungscharakter doch nicht jeder Charakter oder jede Modification desselben ästhetisch gleich vortheilhaft sein, also in der Kunst auch aus diesem Gesichtspuncte eine Wahl stattfinden können. Kurz durch Vermittelung der musikalisch ausdrückbaren Stimmungen, die in bestimmtere Gefühle eingehen, werden doch auch diese einem mehr oder weniger passenden Ausdruck durch die Musik innerhalb gewisser, freilich sehr unbestimmt bleibender, Gränzen zugänglich sein.

Bei Melodieen von Liedern, welche ein bestimmtes Gefühl der Liebe, Sehnsucht u. s. w. ausdrücken, liegt nun auch ein Interesse darin, den Charakter der Musik dazu noch so adäquat als möglich zu seinem Stimmungscharakter und hiemit zum Gefühle selbst zu halten, und wird man fragen können, ob nicht der Charakter verfehlt ist. Es ist in dieser Beziehung mit der Melodie des Liedes wie mit dem Versmass desselben, was sich auch für Lieder von verschiedenem Inhalt und doch nicht von jedem Inhalt verwechseln lässt. Hingegen bei selbständigen Musikstücken, als wie So-

naten, Symphonieen u. a. hat es gar kein Interesse, zu fragen, welchen Gefühlen sie etwa angemessen sind, und die gar nicht zu hebende Unbestimmtheit in dieser Hinsicht heben zu wollen. Sie sind ja nicht, wie die Compositionen von Liedern, darauf berechnet, bestimmten Gefühlen der Liebe, Sehnsucht und dgl. zur Unterstützung zu dienen, sondern durch ihre specifisch musikalischen und rhythmischen Beziehungen mit dem Stimmungscharakter, der nun eben daran hängt, und der nicht einmal überall ungezwungen oder rein auf einen auch ohne Musik erzeugbaren (lebensverwandten) zurückzuführen ist, zu erfreuen, gleichgültig, mit welchem Gefühle etwa dieser Stimmungscharakter in Beziehung gesetzt werden könne. Das rathen zu wollen, würde nicht nur an sich vergeblich sein, sondern auch vom wesentlich musikalischen Eindrucke abführen, indess bei der Composition des Liedes die Unbestimmtheit und hiemit das Rathen dadurch von selbst wegfällt, dass das Lied unter allen Gefühlen, auf welche die Composition bezogen werden könnte, dasjenige ausspricht, auf welches sie bezogen werden soll und sich nun auch wirklich bezieht, weil das Gefühl im Liede wirklich ausgesprochen mitgeht.

Aehnliche und zum Theil mit den vorigen zusammenhängende Betrachtungen sind anzustellen, wenn sich fragt, inwiefern die Musik im Stande sei, den Ausdruck irgend eines nicht musikalischen Geschehens zu geben, und im Rechte sei, ihn geben zu wollen. Auf S. 162 haben wir Mancherlei genannt, was die Musik mit der Welt ausserhalb der Musik gemein hat, ja sie kann, wie Lotze hervorgehoben, in ihrem Rhythmus und ihren Verhältnissformen noch Allgemeineres und Höheres damit gemein haben. Insofern und in so weit nun dergleichen der Fall ist, wird sie auch passend als Einleitung oder Accompagnement zur dichterischen respectiv dramatischen Darstellung eines Geschehens oder zu einem Geschehen selbst ausserhalb der Musik dienen können, aus dem vierfachen Gesichtspuncte: erstens die Momente oder den Rhythmus dieses Geschehens, insoweit es wirklich deren Geltendmachung gilt, um so wirksamer zur Geltung zu bringen, zweitens die Stimmung, welche etwa daran hängt, zu unterstützen, drittens die einheitliche Verknüpfung des specifisch musikalischen Elementes mit dem Inhalt des Geschehens zu vermitteln, viertens durch diese Vermittelung eine Gemeinsamkeit und wechselseitige Steigerung des Gefallens an beiden möglich zu machen.

Natürlich am bessten, wenn diese Gesichtspuncte so viel als möglich in Verbindung erfüllt werden, aber die beiden ersten, an welchen das Charakteristische der Musik hängt, können auch in Conflict mit den Foderungen der specifisch musikalischen Wohlgefälligkeit kommen, und man wird dann keiner beider Seiten ein unbedingtes und alleiniges Recht einräumen dürfen. Denn möchte die Musik noch so charakteristisch sein, wenn sie nicht auch Momente musikalischer Wohlgefälligkeit in sich einschlösse oder diese zu sehr schwinden liesse, so würde sie, da sie doch die Aufmerksamkeit eben so gut als das Gedicht und nicht blos nach ihrer Beziehung zum Gedicht in Anspruch nimmt, leicht langweilen und ermüden, wogegen sie, wollte sie sich gar nicht um den Inhalt des Gedichtes, zu dem sie doch ausdrücklich in Bezug gesetzt ist, kümmern, sondern blos die eignen Wege musikalischer Schönheit gehen, mit diesem Inhalt zusammen einen zersplitterten oder gar widerspruchsvollen Eindruck gewähren. Ist doch in der Oper schon dadurch, dass die Leute mehr singen als sprechen, der musikalischen Schönheit eine starke Concession auf Kosten der Angemessenheit gemacht; soll auch die Beziehung zum Inhalt wegfallen, so hört, so zu sagen, Alles auf; und praktisch ist man auch nie zu einem vollen Extrem in dieser Hinsicht gegangen. Inzwischen darf die Musik schon desshalb in der Charakteristik nicht aufgehen wollen, weil sie überhaupt nicht darin aufgehen kann; ihr specifisch musikalisches Element und zum Theil selbst ihr Stimmungselement greift darüber hinaus und stellt auch seine Ansprüche, die befriedigt sein wollen.

In der Hauptsache wird die Charakteristik immer so zu halten sein, dass nur solche Momente durch dieselbe zur Geltung gebracht werden, welche zugleich dem gewollten Stimmungscharakter entsprechen. Eine bestimmte Abgränzung der Charakteristik in dieser Beziehung von dem, was gemeinhin als Tonmalerei verworfen wird, möchte aber nicht zu finden sein, und die Verwerflichkeit nur da beginnen, wo entweder diesem gewollten Stimmungscharakter oder der specifisch musikalischen Wohlgefälligkeit nicht mehr genügt wird.

In selbständig auftretender Musik ist natürlich auf Charakteristik in obigem Sinne kein Gewicht zu legen, weil die Aufgabe hier überhaupt nicht ist, etwas ausserhalb der Musik Bestehendes damit darzustellen oder dessen Eindruck zu unterstützen. Das

schliesst nicht aus, dass man Charaktergemeinsamkeiten der Musik mit Anderm finde, aber man kann es dem Scharfsinn überlassen, solche zu suchen und der Phantasie, solche auszumalen, und hat die eigentliche Bedeutung selbständiger Musik nicht darin zu suchen. Wird, wie es wohl vorkommt, eine, für selbständiges Auftreten bestimmte, musikalische Composition doch ausdrücklich vom Componisten in Bezug zu einem Gedichte, Drama oder einer historischen Begebenheit mit dem Anspruche gesetzt, einen entsprechenden Eindruck im Ganzen zu gewähren, so mag diess immerhin Seitens des Stimmungscharakters und sonst gemeinsamer Momente bis zu gewissen Gränzen der Fall sein können, aber doch nur in sehr allgemeiner Weise, und der Haupteindruck der Musik wird weder von einer Kenntniss noch einem Errathen des Bezuges zu etwas ausser der Musik abhängen. Ganz verkehrt ist jedenfalls, jeder Musik zuzumuthen, dass sie noch etwas, was nicht Musik ist, darstellen solle.

Dass es, namentlich bei bedeutenderen, wenn auch selbständig auftretenden, musikalischen Compositionen ein gewisses Interesse haben kann, ihnen eine Auslegung über die Musik hinaus zu geben, beweist sich jedenfalls darin, dass man solchen Auslegungen mehrfach begegnet; auch liegt im Vorigen die Möglichkeit begründet, dass Auslegungen derselben Composition sogar Seitens Verschiedener im allgemeinen Charakter und manchen Hauptmomenten übereinstimmen, zugleich aber die Gewissheit, dass sie (insofern sie nicht von einander abhängen) in sehr verschiedene Bestimmtheiten auslaufen werden. Immer wird die Durchführung einer solchen Auslegung erst nachträglich zur Musik hinzugebracht, ohne in ihrer Bestimmtheit während des Genusses der Musik selbst vorzuschweben, ohne dass es dieser Bestimmtheit zum Genusse bedarf, und ohne damit den musikalischen Genuss zu erschöpfen, ja ohne den specifisch musikalischen Genuss, welcher der Kern des Ganzen bleibt, damit zu berühren.

Zur Erläuterung folgendes Beispiel der Auslegung einer Beethovenschen Symphonie durch Ambros (die Gränzen d. Musik u. Poesie. S. 32. 46).

»Wir haben die C-moll-Symphonie von Beethoven gehört. Nach dem gewaltigen Kämpfen und Ringen des von Leidenschaften durchwühlten ersten Satzes, in welchem, wie Beethoven sagte, »»das Schicksal an die Pforte klopft««, hat die hold tröstende Stimme des Andante mit seinen Flötenklängen vergebens den Frieden zu geben getrachtet — jeder triumphirende Auf-

schwung verlor sich jedesmal wie in düster hereindämmernden Nebelschatten, unverändert kehrte immer und immer dieselbe Tongestalt wieder — ein schmerzlicher Blick zum Himmel voll stiller Entsagung. — Da begannen im dritten Satze die Bässe wie finster drohende Geistergestalten aufzusteigen gegen die Lichtwelt, die uns das Andante wie in weiter Ferne gezeigt, Klagestimmen wurden laut, zum Lachen verzerrter Schmerz, toll herumwüstende Lustigkeit, die ersten Weisen wiederkehrend, aber wie in sich gebrochen, an der Stelle des vollen Saitenklanges matte Pizzicati, statt des markigen Horntones die schwächliche Oboe — wir langten endlich bei der finstersten Stelle an, wo die Bässe auf As liegen blieben, während die Pauke in dumpfen Schlägen rastlos ihr C dazu klopfte, die Geigen das Thema in verzerrter Gestalt hastig höher und höher rückten, bis in dem Crescendo der letzten acht Tacte der schwarze Vorhang plötzlich zerriss und im vollen Triumphe des hereinbrausenden C-dur wir in einen Ocean von Licht hineingerissen wurden, in einen Jubel ohne Ende, in ein Reich glorreicher Herrlichkeit ohne Gränzen — kaum dass wir noch einen Blick auf die überwundene finstere Larvenwelt zurückwarfen, um uns dann in dem uns nun erschlossenen Lichtreiche wie selbst zu verlieren. Wir fühlen uns, wenn die letzten Accorde ausgebraust, in freudiger Erhebung als Bürger einer höhern Welt, die kleinen Sorgen des Alltagslebens liegen uns wie in weiter Ferne.« . . . .

»Die Wirkung, welche wir vorhin der C-moll-Symphonie zugeschrieben haben, ist nicht etwa der Reflex dieses Werkes in dem Kopfe eines vereinzelten Enthusiasten, sie hat — thatsächlich — genau dieselbe bei Tausenden hervorgebracht, und wo ein des Wortes mächtiger Künstler oder Kunstfreund über sie das Wort genommen, ist bei aller Verschiedenheit des Ausdruckes der Sinn der Rede immer derselbe gewesen. So T. E. O. Hoffmann in s. Aufsatze über Beethovens Instrumentalmusik, so Berlioz in einem äusserst geistreichen Feuilletonartikel im Journal des debats, so W. R. Griepenkerl (Kunstgenius der deutschen Literatur), so Robert Schumann (gesammelte Schriften I. Band, S. 316), so B. A. Marx (die Musik des 19. Jahrh. S. 216). Ja, wenn beim triumphirenden Jubelthema des Finals der napoleonische Invalide im Saale des pariser Conservatoriums aufspringt und laut sein vive l'empereur schreit, so will dieser wahrhafte Naturlaut aus der Brust eines braven alten Soldaten eben auch nichts Anderes sagen.«

Analysirt man die vorige Auslegung des Sinnes der Beethovenschen Symphonie näher, so findet man, dass sie fast in lauter lebensverwandten Stimmungselementen sich bewegt, und nur diese können es sein, von welchen gilt, was der Verf. sagt, dass die Wirkung überall »g e n a u« dieselbe gewesen, indess »die düster hereindämmernden Nebelschatten«, der »schmerzliche Blick zum Himmel«, die »finster drohenden Geistergestalten« u. s. w. unstreitig zu dem gehören, was er als »Verschiedenheit des Ausdrucks« fasst, indem die Durchführung der Stimmung durch die möglichen Ausdrucksweisen sich bei jedem andern Ausleger anders gestaltet haben wird.

Ein junger Tonsetzer hatte die einzelnen Nummern des ersten Heftes von Felix Mendelssons Liedern ohne Worte mit den Benennungen: »ich denke

dein, Melancholie, Lob Gottes, fröhliche Jagd« bezeichnet, und bei M. angefragt, ob er die richtige Deutung getroffen. Dieser erwiederte: ob er sich dabei dasselbe oder etwas Andres gedacht, wisse er kaum zu sagen. Ein Andrer werde vielleicht in dem, was der Ausleger Melancholie genannt »ich denke dein« finden, und ein rechter Waidmann möchte die »fröhliche Jagd« eben für das »rechte Lob Gottes« halten. Der Ausdruck der Musik reiche und lebe und webe in Regionen, wohin das Wort nicht mehr nachkönne u. s. w.*)

Nun machen sich, wie bei allen ästhetischen Conflicten, wo es eigentlich gälte, die um den Vortheil streitenden Momente möglichst günstig gegen einander abzuwägen und nur nach Umständen mehr das eine oder andere vorwiegen zu lassen, auch in Betreff der vorbetrachteten Puncte Einseitigkeiten geltend, und wird bald ein alleiniges oder übertriebenes Gewicht auf die eine oder andere Seite, Charakteristik oder auf sich beruhende musikalische Wohlgefälligkeit, gelegt. Es kann aber um so weniger die Absicht sein, auf den in der musikalischen Welt darüber bestehenden Zwiespalt hier näher einzugehen, als dazu eine musikalische Fachkenntniss gehören würde, die ich nicht besitze.

Unstreitig ist der Nachdruck, mit welchem Hanslick das ästhetische Recht und den ästhetischen Werth einer selbständigen »musikalischen Schönheit« gegenüber fremdartigen Gefühls-Anmuthungen an die Musik geltend macht, in vollem Rechte, und wird man die vorigen Betrachtungen, mit denen von Hanslick in dieser Beziehung stimmend finden; hiegegen ist unstreitig die Beziehung, welche die Musik zur Welt ausser der Musik gewinnen kann, und namentlich die Verpflichtung, welche eine begleitende Musik gegen den begleitenden Inhalt hat, nicht hinreichend von ihm zur Geltung gebracht. Besonders entschieden ist Ambros der Einseitigkeit Hanslick's entgegengetreten, dabei aber der gegentheiligen Einseitigkeit einer Unterschätzung oder vielmehr Nichtachtung des specifisch musikalischen Elementes verfallen. Auch noch von Andern ist der Streit in dieser Beziehung aufgenommen worden; doch gestehe ich, der Literatur darüber nicht weiter gefolgt zu sein.

Dass Schallempfindungen Träger sehr bestimmter Associationsvorstellungen werden können, beweist sich in der den Worten anhängenden Bedeutung; aber Musik ist eben etwas Anderes als Poesie, und beide Künste ergänzen sich in dieser Hinsicht vielmehr, als sich zu wiederholen. An sich zwar sind auch die melodischen und harmonischen Beziehungen der Musik nicht un-

---

*) Hier nach Ambros Schrift S. 71.

fähig, bestimmte Associationsvorstellungen zu wecken, können vielmehr sogar geradezu Worte vertreten, wie so manche militärische Signale beweisen; es kommt nur auf Erlernen und Uebung an; aber diese besteht eben blos für solche ausnahmsweise Fälle; sonst würde unstreitig nichts hindern, z. B. die Worte Vater und Mutter durch eine musikalische Quinte und Terz oder einen Dur- und Mollaccord zu ersetzen, um noch gleich gut verstanden zu werden, als jetzt. Man hätte dazu nur nöthig, von Anfange herein dem Kinde die Aeltern statt mit den Worten Vater und Mutter oder Papa und Mama vielmehr unter Hörenlassen einer Quinte, Terz, oder des einen und andern Accords in constanter Wiederholung zu zeigen. Ja es liesse sich selbst die curiose Frage aufwerfen, ob nicht eine musikalische Sprache möglich wäre, welche gestattete, den Sinn eines Gedichtes in einem auf den blossen Vokal a gesungenen Liede rein aus den musikalischen Intervallen eben so gut herauszuhören, als jetzt aus den articulirten Worten, und in der Melodie eines Liedes zugleich den Sinn desselben zu geben; nur würden sich bei näherer Erwägung unstreitig überwiegende praktische Schwierigkeiten hiegegen ergeben, welche es müssig erscheinen lassen, solchen Gedanken weitere Folge zu geben.

Mehrfach hat man den Eindruck der Vocale mit dem von bestimmten Farben verglichen, und eine gewisse Vergleichbarkeit muss wohl stattfinden, da sie jedenfalls in negativem Sinne so weit besteht, dass Niemand den Eindruck des u mit dem des Weiss oder Roth, den des i mit dem des Schwarz oder Violet analog finden wird, ohne einen eben so entschiedenen Widerspruch bei andern Vocalen und Farben zu finden. Gesteht man eine Vergleichsbeziehung überhaupt zu, so kann man fragen, ob sie direct oder associativ sei. Wahrscheinlich zusammengesetzterweise beides, wonach zu untersuchen, auf welchen gemeinsamen Ursprungsmomenten die directe Vergleichbarkeit beruhe; womit wir uns aber hier nicht befassen wollen. Associativ liegt auf der Hand, dass es von hauptsächlichstem Einflusse sein muss, in die Wortbezeichnung welcher Farbe und welcher farbigen Gegenstände der Vocal eingeht. Das Zusammenwirken dieser verschiedenen Momente hat aber jedenfalls eine grosse Unbestimmtheit des Farbeneindruckes der Vocale zum Resultat, indem verschiedene Personen sich sehr verschieden darüber äussern, insoweit sie überhaupt etwas darüber äussern mögen, wie folgende Angaben beweisen.

Mir selbst macht e den sehr entschiedenen Eindruck eines fahlen Gelb, was ich darauf schreibe, dass e im Worte gelb vorkommt, und fahles Gelb häufiger als jedes andre ist. Aber a macht mir nicht den Eindruck des Schwarz, ungeachtet es im Worte schwarz vorkommt, und würde mir wahr-

scheinlich direct mehr den Eindruck des Weiss machen, wenn nicht der Umstand, dass es zur Bezeichnung des Schwarz beiträgt, doch gegenwirkte; daher der Eindruck unbestimmt bleibt. Hiegegen möchte mir u vielleicht direct den Eindruck des Schwarz machen; da es aber nicht in das Wort Schwarz eingeht, macht es mir vielmehr den Eindruck einer düstern, insbesondre grünbraunen, Farbe. Von o dürfte ich vielleicht direct den Eindruck des Blau erhalten; aber da es nicht in dem Worte blau vorkommt, macht sich dieser Eindruck nicht entschieden geltend. Das i scheint mir am Meisten vom Charakter eines stechenden Glanzes zu haben.

Dr. Feddersen hat mir angegeben, dass er a weiss, e grau, i feuergelb, o blaugrau, u schwarz finde; Prof. Hofmeister (der Botaniker) i gelbgrün, o roth.

Prof. Zöllner hat mir mitgetheilt, dass sein Bruder, Musterzeichner in einer technischen Anstalt, nicht blos mit den Vocalen, sondern auch den meisten Consonanten sehr entschieden die Vorstellung von bestimmten Farben oder Färbungseigenthümlichkeiten verbinde. a roth (etwas dunkel, entschieden), e weiss, i metallisch (silberfarbener, heller als c), o dunkelblau (entschieden), u schwarz (sehr entschieden), b hellgelb (weisslich gelb), c metallisch (stahlfarben), d elfenbeinern, f kirschbraun, g weissblau, h dunkle Farbe (unbestimmt), k unbestimmt (bläulich?), l weisslich, braungelb, m röthlichbraun, n unbestimmt, p unbestimmt, q schwarzbraun, r röthlichbraun, s weissmetallisch (blechfarben), t graublau (stumpfe Farbe), v unbestimmt aber doch ähnlich wie p, w ähnlich wie m, x, y beide entschieden metallisch, x insbesondere kupferfarbig, y hellbronzefarben, z bräunlich.

Da c und z, f und v, k und q, i und y, obwohl gleich klingend hier mit verschiedenem Farbencharakter auftreten, so kann dieser nur von Vorstellungen, die sich an den verschiedenen Gebrauch und vielleicht sogar an die verschiedene Gestalt dieser Buchstaben knüpfen, abhängen.

Nach einer anderweiten Mittheilung von Zöllner verbindet Dubois in Berlin mit gewissen Tönen oder Geräuschen sehr bestimmt die Vorstellung gewisser Figuren, z. B. mit langen getragenen Tönen die Vorstellung langer Cylinder, mit der des Donners die eines Haufens sich kuglich wölbender Figuren, mit der von scharfen Tönen die eines fünfspitzigen Sterns u. s. w.

3) Der directe Factor in den Künsten der Sichtbarkeit.

Wenden wir uns zu den Künsten der Sichtbarkeit, so haben wir einer Unterschätzung des directen Factors darin zu begegnen, welche sich auf Betrachtungen folgender Art zu stützen sucht.

Factisch und zugestandenermassen lassen sich Form- und Farbeverhältnisse nicht eben so wie die melodischen und harmonischen Beziehungen der Musik zu Werken von höherer ästhetischer Wirkung, welche den Namen schön im engern und höhern Sinne verdienen, zusammensetzen, wenn nicht ein Sinn, eine

Bedeutung hinzutritt, die über die directen Form- und Farbebeziehungen hinausgreift. Zwar können Gegenstände von geringer oder nebensächlicher ästhetischer Bedeutung, als wie ein Teppich, eine Zimmerwand, durch Farben- und Formverhältnisse ihrer Fläche, Kanten, Muster, directe Wohlgefälligkeit erlangen, beweisen aber eben damit, dass sie zu keiner höhern und selbständigen ästhetischen Bedeutung erhoben werden können, wie gering und niedrig die ästhetische Leistung dieser Verhältnisse ist; auch sieht man selbst wohl an solchen Gegenständen gern Verzierungen in Pflanzen- und Thierformen angebracht, welche durch Erinnerung ihrer Bedeutung den Eindruck associativ mitbestimmen. In eigentlichen Kunstwerken endlich kann man der directen Wohlgefälligkeit gegenüber der höheren, welche aus dem angeknüpften Sinne der Bedeutung erwächst, überhaupt keine Bedeutung mehr beilegen.

In der That, so wohlgefällig die Symmetrie im Kaleidoskop erscheinen mag, wird sie doch weder in einem Landschafts- noch historischen Bilde vertragen, weil sie zur Bedeutung der dargestellten Gegenstände nicht passt; wogegen die grössten Unregelmässigkeiten, die uns abgesehen von ihrer Bedeutung nur gleichgültig oder gar missfällig erscheinen könnten, in Kunstwerken durch die angeknüpfte Bedeutung Interesse erwecken und wohlgefällig werden können. Eben so bestimmt sich das Colorit des Bildes vielmehr durch die Foderungen der Bedeutung als die Regeln der Farbenharmonie; denn so gut auch Blau oder Grün zu Roth ausserhalb eines Bildes stehen mag, kann man doch zum Roth der Wange das Gesicht nicht blau oder grün malen.

Am häufigsten ist von schönen reinen Verhältnissen eines Bauwerkes, schönen Formen und Verhältnissen einer Menschengestalt, überhaupt also in der unorganischen und organischen Baukunst die Rede, und nirgends häufiger als hier wird das Gefallen von Dimensions- und Formverhältnissen rücksichtslos auf angeknüpfte Bedeutung abhängig gemacht. Aber der Thurm und Tempel fodern andre Verhältnisse als der Palast und das Wohnhaus; das Weib, das Kind andre als der Mann, der Erwachsene; Jupiter und Hercules andre als Apoll und Bacchus. Ueberall also müssen sich die Verhältnisse nach Bestimmung des Baumaterials, nach Geschlecht, Alter und Charakter der Individuen ändern, um als wohlgefällig oder schön zu gelten. Sie erscheinen überall nur wohlgefällig,

insofern sie zur Bedeutung der Gegenstände passen, und schön, sofern sie passend in den Ausdruck höherer und ansprechender Ideen hineintreten, demselben dienen, nicht durch ihren eigenen Reiz, der vielmehr im höheren Reize aufgeht oder gegen denselben verschwindet, wie eben daraus zu entnehmen, dass sie überall aufhören zu gefallen, wo sie aufhören zu passen. Weil sie aber nie vollkommen passen, so treten sie auch nie vollkommen rein in Kunstwerken höhern Stils auf. So sieht man in vielen religiösen Bildern eine angenäherte symmetrische Composition, nie eine vollkommene. Der Künstler hat daher überhaupt von der Rücksichtsnahme auf direct wohlgefällige Verhältnisse zu abstrahiren, und nur darauf zu achten, dass die Form- und Farbeverhältnisse, die er anwendet, zu der gewollten Bedeutung passen und die Bedeutung selbst eine zusagende sei, gleichviel, ob die zur Darstellung derselben verwandten Verhältnisse an sich selbst wohlgefällig sind oder nicht.

Insofern man sich einen Begriff von der Bedeutung der Gegenstände macht, kann man auch sagen: nur insofern eine Form den Begriff dessen erfüllt, was sie darstellen soll, kommt sie ästhetisch in Betracht, und so sagt Bötticher in s. Tectonik der Hellenen: »Körperform, ganz abstract betrachtet, kann weder schön noch unschön sein. Das Kriterion von körperlicher Form giebt die Analogie mit dem Begriffe der Wesenheit, der Function des Körpers. Es ist jedesmal die Form, welche dem innern Begriffe desselben am folgerechtesten und innigsten entspricht, und seine Wesenheit in der äussern Erscheinung ethisch (geistig sittig) am wahrsten und schlagendsten darstellt, die schönste. Wenn daher von Ausbildung einer Form die Rede ist, so kann das nur so viel heissen, als: ihr Schema technisch plastisch vollkommen für ihren inliegenden Begriff entwickeln.«

So wenig nun die vorigen, von einem einseitigen Standpunct aus geführten, Betrachtungen das Richtige scharf treffen oder erschöpfen, bleiben sie doch in so weit triftig, als sie der gegentheiligen Einseitigkeit widersprechen, indem es überall unmöglich bleiben wird, die Schönheit der sichtbaren Dinge allein oder nur aus höherem Gesichtspuncte durch Formen und Verhältnisse zu erklären, die rücksichtslos auf angeknüpfte Bedeutung gefallen; aber sie leiden an zwei Grundirrthümern, einmal daran, dass die nicht wegzuläugnende Wohlgefälligkeit niedern Charakters, welche

manche Formen und Verhältnisse an sich haben, durch passenden Eintritt in höhere Beziehungen ihrer ästhetischen Wirkung nach verschwinde, da sich vielmehr diese Wirkung nach dem Hülfsprincipe wechselseitig mit der höhern Wirkung steigert; zweitens, dass, weil an sich wohlgefällige Formen und Verhältnisse uns zu missfallen anfangen, wenn sie zu einer Bedeutung, der sie entsprechen sollen, einer Idee, deren Darstellung sie dienen sollen, nicht passen, sie auch bei Einstimmung damit nur nach Massgabe des Dienstes, den sie der Idee leisten, nur durch ihr Passen zum Sinne, zur Bedeutung etwas zum Gefallen beitragen können, da sie vielmehr diess Gefallen durch ihren eigenen Lustwerth erhöhen, und zwar nach jenem Principe mehr erhöhen, als man nach ihrer Leistung für sich zu schliessen hätte.

In der That, wenn sich das ästhetische Hülfsprincip in den Werken der Poesie, Musik wie auch Natur überall bewährt hat (S. 50), warum sollte es bei Werken der bildenden Kunst und Architektur seine Triftigkeit und Gültigkeit versagen. Vielmehr wird man annehmen dürfen, dass auch im Gebiete dieser Künste Formen und Verhältnisse, die uns ausserhalb der Kunst ein, wenn selbst nur niedres, geringes oder vergleichsweise zur Geltung kommendes, Wohlgefallen durch ihre eigenthümliche Beschaffenheit erwecken, beim widerspruchslosen Eingehen in Zweck und Motiv der Kunst etwas Wirksames zur Schönheit ihrer Werke werden beizutragen im Stande sein, nicht blos sofern sie dem Zwecke, Motive dienen, sondern auch, sofern Zweck, Motiv sich eben ihrer und keiner andern bedienen. Nur widersprechen dürfen sie dem Zwecke, dem Motive, der zur Geltung zu bringenden Bedeutung, dem Sinne um den sichs handelt, nicht, weil sie dann nicht als Bedingung, sondern als Hinderungsmittel der Lust auftreten, die an diesem Factor hängt.

Bei näherem Zusehen findet sich nun allerdings, dass ein solcher Widerspruch in den Werken der bildenden Kunst leichter und häufiger eintritt, als in Werken der Poesie und vollends der Musik, welche überhaupt nicht wesentlich an Associationen gewiesen ist, dass daher nicht leicht eine so reine Durchbildung direct wohlgefälliger Verhältnisse durch die Werke der bildenden Kunst möglich ist als des Versmasses, des Reimes durch die Werke der Poesie, des Tactes und Wohllautes durch die der Musik; und hieraus folgt allerdings eine beschränktere Anwendbar-

keit und beschränktere Wichtigkeit direct wohlgefälliger Formen und Verhältnisse in der bildenden Kunst als in Poesie und Musik, aber keine verschwindende, da noch unzählige Fälle übrig bleiben, wo statt Widerspruches zwischen dem directen und associativen Factor der Wohlgefälligkeit sei es volle oder partielle Einstimmung zwischen beiden besteht, in deren Gränzen die Schönheit durch die Wohlgefälligkeit des ersten gesteigert werden kann; ja es gehört zu den Foderungen eines sog. guten Stiles (wenn schon er nicht allein darauf beruht), die direct wohlgefälligern Formen und Verhältnisse den minder wohlgefälligen vorzuziehen, so weit es sich mit der Angemessenheit zum Sinne verträgt; auch wenn die Angemessenheit zum Sinne dieselben nicht wesentlich fodert.

So sieht man in der sixtinischen und Holbeinschen Madonna, dem Leonardoschen Abendmahle und unzähligen andern Bildern der religiösen Kunst die Symmetrie in der Hauptanordnung so weit durchgeführt, als es sich mit dem Sinne der Darstellung einer lebendigen Scene verträgt, ohne dadurch wesentlich gefodert zu sein, und man würde einen Nachlass daran in einem beträchtlichen Verluste an Wohlgefälligkeit spüren. Und selbst in Landschaften und Genrebildern, wo eine so weit gehende Durchführung der Symmetrie dem Sinne widersprechen würde, achten doch die Maler auf eine gewisse Abwägung der Massen der Art, dass nicht der Hauptinhalt zu sehr auf eine Seite falle, ohne dass diess durch eine Rücksicht auf den Sinn an sich bedingt wäre.

Interessant war mir eine auffällige Verletzung dieser Regel in einer Grablegung von Tizian (in der Gallerie zu Verona), worin sämmtliche Figuren sich zu einem Knäuel auf der linken Seite des Bildes (bez. des Beobachters) zusammengeballt finden, der sich nach der rechten, fast leeren Seite zuspitzt; diess macht einen sehr unangenehmen Eindruck.

Man kann einen gewissen Widerspruch darin finden, dass schon eine geringe Abweichung von der Symmetrie an einem Rechtecke uns missfällt, während die Annäherung an eine symmetrische Anordnung in einem religiösen Bilde uns wohl gefällt, die doch im Grunde eine viel grössere Abweichung von der Symmetrie als jene uns an dem Rechteck missfallige ist. Aber es kommt hiebei in Betracht, dass wir beim nicht ganz symmetrischen Rechteck den Vergleich mit der vollen Symmetrie ziehen, bei dem nicht ganz symmetrischen religiösen Bilde vielmehr mit der ganz fehlenden Symmetrie der Bilder; wonach uns nur jenes als Abweichung von Symmetrie, dieses als Annäherung an Symmetrie, jenes ein Fehler, dieses ein Gewinn scheint, der freilich da zu nichte wird, wo die Annäherung der Angemessenheit widerspricht.

Auch das Colorit wird bei guten Bildern keinesweges blos durch die Angemessenheit zum Sinne bestimmt, sondern darauf gesehen, dass das Bild nicht im Ganzen unregelmässig fleckig, scheckig, in grellen Contrasten oder zu unscheinbar oder monoton in der Färbung gehalten sei, weil alles diess abgesehen von aller Bedeutung weniger gut gefällt, als eine gewisse Abstufung und Abwechselung der Töne ohne schroffe Uebergänge, wenn schon starke Foderungen des Sinnes Ausnahmen hievon bedingen können. Aus diesem Gesichtspuncte macht ein Gemälde schon von Weitem, noch ehe wir seinen Inhalt erkennen oder wenn wir von demselben abstrahiren, einen erfreulicheren Eindruck als das andre. Um diese Abstraction zu erleichtern und ein Bild um so sichrer in Betreff seiner blossen Farbenwirkung zu beurtheilen, geben Manche die Regel, dasselbe in umgekehrter Lage zu betrachten. Trifft nun eine an sich gefällige Haltung des Colorits ganz mit den Foderungen des Sinnes zusammen, so entsteht als Erfolg des Hülfsprincips ein Reiz des Colorits, der einem Bilde einen hohen ästhetischen Werth verleiht, von manchem Künstler aber freilich selbst auf Kosten der Foderungen des Sinnes angestrebt wird. Insofern die Verhältnisse der grössern Farbenmassen für die totale Farbenwirkung von hauptsächlichstem Belange sind, werden namentlich die Farben der Gewänder, in denen eine gewisse Freiheit betreffs der Angemessenheit besteht, gern so gewählt, dass wohlgefällige Farbebeziehungen dabei herauskommen, die mit dem Sinne des Bildes nichts wesentlich zu schaffen haben.

Ueberhaupt kann man bemerken: erstens, dass Idee, Zweck, Bedeutung unbeschadet ihres wesentlichen oder Hauptgesichtspunctes meist einen erheblichen Spielraum in der Anwendung dieser oder jener Formen oder Verhältnisse lassen, welchen man mit Vortheil benutzen kann, die direct wohlgefälligsten vorzuziehen, oder, was wesentlich auf dasselbe herauskommt, dass man die darzustellende Idee, den Zweck, die Bedeutung oft nach untergeordneten oder Nebenbestimmungen so moduliren kann, dass sie vielmehr zur Anwendung der wohlgefälligern als ungefälligern Verhältnisse Gelegenheit geben. Zweitens, dass, wenn schon Idee, Zweck, Bedeutung nach Hauptgesichtspuncten die höhere Foderung stellen, welcher die Rücksicht auf directe Wohlgefälligkeit weichen muss, doch nach untergeordneten Bestimmungen nicht selten das Umgekehrte einzutreten hat, wenn ein wichtiger Vortheil directer Wohl-

gefälligkeit durch einen geringen Nachtheil der Angemessenheit zum Sinne oder zur Wohlgefälligkeit des Sinnes erkauft werden kann. So muss in einem Gedichte selbst eine minder günstige Gedankenwendung vorgezogen werden, wenn die günstigere sich dem Versmasse und Reime durchaus nicht fügen will, und lässt man in der Architektur die Symmetrie der Seitentheile eines Gebäudes auch dann gewöhnlich noch durchgreifen, wenn dieselben einer verschiedenen Bestimmung dienen, was nach allgemeineren Kunstprincipien vielmehr zu einem Ausdruck der innern Verschiedenheit durch eine symbolisch oder teleologisch zugehörige äussere auffodert; ohne damit auszuschliessen, dass es auch Gebäude geben darf, in denen die Symmetrie ganz gegen überwiegende associative Motive zurückgestellt wird.

Kann man hienach dem Factor directer Wohlgefälligkeit selbst in den höhern Künsten der Sichtbarkeit seine wichtige Bedeutung nicht absprechen, so wächst doch dieselbe, wenn wir von Plastik und Malerei zur Architektur und von dieser zur Kunstindustrie oder den sog. technischen Künsten und der Ornamentik herabgehen; indem nach Massgabe dieses Herabgehens einerseits der associative Factor selbst an Bedeutung in Verhältniss zum directen verliert, anderseits Conflicte des directen mit dem associativen minder leicht eintreten. Namentlich gewinnt in diesen Kunstgebieten die anschaulich verknüpfte Mannichfaltigkeit eine erhöhte Wichtigkeit, wohin die Symmetrie, der goldne Schnitt, das regelmässige Muster, die Wellenlinie, die Volute, der Mäander u. s. w. gehören, was Alles in den höhern Künsten der Sichtbarkeit leichter fehlen kann, und aus angegebenen Gründen meist fehlen muss, weil man darin für die anschauliche Verknüpfung die associative durch die Idee hat. Aber auch Glanz, Reinheit und Sättigung der Farbe, gefällige Farbenzusammenstellungen spielen in den niedrigern Künsten der Sichtbarkeit eine wichtigere Rolle als in den höhern, welche sich die niedern Vortheile nur versagen, um höhere dafür zu bieten.

XIV. Verschiedene Versuche, eine Grundform der Schönheit aufzustellen. Experimentale Aesthetik. Goldner Schnitt und Quadrat.

1) Versuche, eine Normal- oder Grundform der Schönheit aufzustellen.

Nach den, im vorigen Abschnitte angestellten, Betrachtungen gewinnt die Frage allgemeineres Interesse, welche Form- und Farbeverhältnisse überhaupt einen Vorzug der Wohlgefälligkeit vor andern rücksichtslos auf Zweck und Bedeutung, kurz auf Association, in Anspruch nehmen können, und an welchen Bedingungen der Vorzug hängt. Auch hat sich das Interesse dieser Frage, die hier blos in Bezug auf die Formverhältnisse verfolgt werden soll, schon hinreichend dadurch bewiesen, dass eine Untersuchung darüber von Vielen aus mehr oder weniger allgemeinen oder speciellen Gesichtspuncten angestellt worden ist, ohne freilich bisher zulänglich angegriffen worden zu sein und zulängliche Ergebnisse geliefert zu haben.

Vielmehr haben die bisher nach mehr oder weniger unzulänglichen Principien und Methoden angestellten Untersuchungen zumeist nur zu einer einseitigen oder übertriebenen Bevorzugung gewisser Formen oder Formverhältnisse als allgemeiner Normalformen oder Normalverhältnisse der Wohlgefälligkeit oder Schönheit, wie des Kreises, des Quadrates, der Ellipse, der Wellenlinie, der einfachen rationalen Verhältnisse, des goldnen Schnittes geführt, denen sämmtlich nur ein bedingungsweiser Vorzug oder ein Vorzug innerhalb gewisser Gränzen zuzugestehen ist, welchen es vielmehr gilt richtig abzuwägen, als ins Unbestimmte zu verallgemeinern. Vielfach aber hat man gemeint, mit solchen Formen die Schönheit sichtbarer Gegenstände so zu sagen abmachen zu können, ohne den viel wichtigeren Beitrag der Association dazu sei es überhaupt oder in andern als nebensächlichen Betracht zu ziehen und bei der Untersuchung beide Factoren recht zu scheiden, so dass, abgesehen etwa von Zeisings, wenn auch nicht einwurfsfreier, doch in gewisser Beziehung durch ihr Resultat werthvoller, Untersuchung alle jene Versuche im Grunde nur noch ein historisches Interesse haben.

Der Kreis namentlich hat seit Alters als die Linie der Vollkommenheit und hiemit Schönheit gegolten, wogegen Winckel-

mann den Satz hat und zu begründen sucht: »Die Linie der Schönheit ist elliptisch.« — Hogarth hat die in einer Ebene sich windende Wellenlinie und im Raume sich windende Schlangenlinie als Linie der Schönheit und des Reizes aufgestellt, woneben er noch die auch bei Künstlern als Form der Gruppirung beliebte Pyramidalform bevorzugt. — Das Quadrat und überhaupt das Verhältniss 1 : 1 ist neuerdings von Wolff in s. Beitr. z. Aesthetik der Baukunst als leichtest fassliches und hiemit ästhetisch vortheilhaftestes Dimensions- und Abtheilungsverhältniss in Anspruch genommen worden, indess Andre, wie namentlich Heigelin (Lehrb. d. höhern Baukunst), Thiersch (Lehrb. d. Aesth.), Hay u. s. w. in dieser Hinsicht allgemeiner die einfachen rationalen Verhältnisse überhaupt 1 : 1, 1 : 2 u. s. w., zum Theil mit Rücksicht darauf, dass diese Verhältnisse als Schwingungsverhältnisse in der Musik consoniren, bevorzugen. Zeising macht das goldne Schnittverhältniss nicht nur als ästhetisches Normalverhältniss, sondern überhaupt als allgemeinstes Gestaltungsverhältniss der Natur und Kunst geltend, und sucht dasselbe insbesondre durch die Gliederung und Untergliederung des menschlichen Körpers wie der schönsten Architekturwerke durchzuführen. Noch einiger Ansichten, die nur der Curiosität halber hier Erwähnung finden könnten (von Röber und Liharzek), ist in meiner Schrift »zur experimentalen Aesthetik« gedacht.

Der Begriff des von Zeising und seit Zeising so viel besprochenen goldenen Schnittes beruht darin, dass die kleinere Dimension eines Gegenstandes sich zur grösseren, also z. B. bei einem Rechtecke die kleinere Seite zur grösseren verhält, wie die grössere zur Summe beider, oder, wenn es sich um Abtheilungen eines Gegenstandes handelt, dass die kleinere Abtheilung zur grösseren sich verhält wie die grössere zur Summe beider oder zum Ganzen. Die kleinere Dimension oder Abtheilung, welche in das Verhältniss eingeht, wird von Zeising Minor, die grössere Major genannt. Untersucht man nun, welches Verhältniss der Minor zum Major haben muss, um dieser Bedingung zu entsprechen, so findet man, dass es eigentlich ein irrazionales Verhältniss wie das des Kreisumfanges zum Durchmesser ist, welches aber in roher Annäherung in ganzen Zahlen schon durch 3 : 5, nahe zureichend für das Augenmass durch 5 : 8, in weiter steigenden Annäherungen durch 8 : 13, durch 13 : 21 u. s. w. dargestellt werden kann, Annäherungen, die sich beliebig dadurch steigern lassen, dass man die grössere Zahl jeder vorgängigen Annäherung mit der Summe beider in Verhältniss setzt, wodurch man zu 21 : 34 u. s. f. kommt. Der genaue mathematische Ausdruck des goldenen

Schnittverhältnisses ergiebt sich durch eine quadratische Gleichung gleich $\frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$, wovon das obere Vorzeichen dem Verhältniss des Major zum Minor = 1,61803 . . ., das untere dem Verhältniss des Minor zum Major = 0,61803 . . . entspricht, womit die obigen Approximationen um so mehr übereinkommen, je höher sie steigen. Das goldne Schnittverhältniss hat eine ganze Reihe interessanter mathematischer Eigenschaften, deren Zusammenstellung gelegentlich in meiner Schrift: »Zur experimentalen Aesthetik« gegeben ist.

Als Fehler, welche gemeinhin (wenn auch nicht jeder von Jedem) bei den Versuchen zur Aufstellung ästhetischer Normalverhältnisse begangen worden sind, lassen sich folgende aufzählen, die sich leicht durch specielle Beispiele belegen lassen würden. a) Man baut zu viel auf theoretische Voransichten, denen keine hinreichende Evidenz oder bindende Kraft zukommt, bevorzugt etwa das Princip der Einheit vor dem der Mannichfaltigkeit oder umgekehrt, meint, Verhältnisse, die als Schwingungsverhältnisse musikalisch am wohlgefälligsten erscheinen, auch ins Gebiet der Sichtbarkeit als solche übersetzen zu können, oder glaubt selbst, in höhern philosophischen Gesichtspuncten einen Anhalt finden zu können. b) Man unterscheidet bei der erfahrungsmässigen Untersuchung das, was auf Rechnung associativer Wohlgefälligkeit kommt, nicht hinreichend von dem, was der directen zuzuschreiben. c) Man legt particulären Bedingungen directer Wohlgefälligkeit eine zu allgemeine und ausschliessliche Bedeutung bei. d) Man berücksichtigt in der Erfahrung vorzugsweise nur die mit der Voraussetzung zutreffenden Fälle. e) Man hält sich an zu complicirte Beispiele, als namentlich den menschlichen Körper und Bauwerke, bei welchen nicht nur die Wohlgefälligkeit der daran vorkommenden Formen und Verhältnisse associativ und combinatorisch mitbestimmt ist, sondern die auch in ihren mannichfachen Dimensionen und zum Theil sehr unbestimmten Abtheilungen der Willkühr mehr oder weniger Spielraum geben, was man als Hauptverhältniss ansehen und wie man das Mass anlegen will. f) Man versäumt, das Experiment unter einfachst möglichen Bedingungen anzustellen, wodurch allein die Schlüsse, die sich aus Beobachtungen ziehen lassen, zu einer sichern Entscheidung geführt werden können.

In der That lassen sich mit Erfolg verschiedene Wege einer experimentalen Aesthetik zur Ermittelung gesetzlicher Verhält-

nisse in diesem Gebiete und zur Entscheidung hieher gehöriger Fragen einschlagen, worüber meine Schrift: »Zur experimentalen Aesthetik« (Lpz. Hirzel), von der bisher erst der erste Theil erschienen ist, nähere Auskunft giebt. Hier würde ein näheres Eingehen darauf zu weit führen; doch gebe ich unter 3) wenigstens ein Beispiel der Anwendung einer der hieher gehörigen Methoden mit den daraus ziehbaren Resultaten, nachdem zuvor unter 2) einige Einwände berücksichtigt sind, welche sich gegen Untersuchungen in dieser Richtung überhaupt und gegen die Brauchbarkeit der damit zu erzielenden Resultate erheben lassen, denen zu begegnen sein möchte, um nicht dieses ganze Untersuchungsfeld von vorn herein bei Seite zu lassen.

2) Einwände, die sich gegen die Nützlichkeit experimental-ästhetischer Untersuchungen überhaupt erheben lassen, und Erledigung derselben.

Folgendes Einwände, denen hier Beachtung zu schenken.

Mögen gewisse Formen und Verhältnisse isolirt gedacht einen gewissen Vorzug der Wohlgefälligkeit vor andern verrathen, so kommen sie doch nie isolirt zur Verwendung, sondern stets mit nachbarlichen Formen und Verhältnissen sei es desselben Gegenstandes oder der Umgebung, oder mit ihnen selbst eingeschriebenen oder sie kreuzenden Formen; jede Form, jedes Verhältniss aber wird im Eindruck durch eine directe oder associative Beziehung zu Formen und Verhältnissen mitbestimmt, welche mit ihm im Zusammenhange der Auffassung unterliegen, was ich S. 121 die combinatorische Mitbestimmung genannt habe, so dass, was für sich wohlgefällig ist, durch Zusammensetzung seiner Wirkung mit der von andern Formen und Verhältnissen ungefällig oder umgekehrt erscheinen kann, oder Ein und Dasselbe je nach verschiedener Combination gefälliger oder ungefälliger erscheinen kann, wie z. B. ein Kreis in einem Quadrate wohlgefälliger erscheint als um ein Quadrat, ein Kreis besser als eine Ellipse in ein Quadrat passt, hingegen eine Ellipse besser als ein Kreis in ein Rechteck u. s. w. Was hilft es dann, kann man sagen, die an sich wohlgefälligsten Formen und Verhältnisse zu kennen, wenn sie sich in den Verwendungen nicht festhalten lassen, vielmehr jede neue Verwendungsweise das Resultat ändert.

Hierauf ist zu erwidern: a) dass in den meisten Verwendungen eine gewisse Form, ein gewisses Verhältniss einen dominirenden

Einfluss hat, indem es die Hauptgestalt, das Hauptverhältniss eines Gegenstandes bestimmt und die Aufmerksamkeit vorwaltend vor einer gleichgültigen Umgebung und untergeordneten Nebentheilen anzieht. b) Was insbesondere den Einfluss der Umgebung betrifft, so wird bei Kunstwerken gewöhnlich durch Umrahmung und, so weit thunlich, absichtliche Herstellung einer gleichgültigen Nachbarschaft eine Isolirung künstlich bewerkstelligt, indess bei vielen andern Gegenständen die Umgebung zufällig wechselt, was den combinatorischen Einfluss im Ganzen compensirt; denn indem er eben so oft in günstigem als ungünstigem Sinne wirkt, bleibt der Vortheil der directen Wohlgefälligkeit, wie er ohne combinatorischen Einfluss besteht, im Ganzen durchschlagend. c) Insofern der grosse Einfluss der Zusammenstellung einer Form mit andern Formen auf die Wohlgefälligkeit aber doch weder abzuleugnen noch überall zu beseitigen, vielmehr möglichst vortheilhaft zu benutzen ist, wird die Aufgabe einer Untersuchung über die Verhältnisse directer Wohlgefälligkeit dadurch nicht aufgehoben, sondern erweitert, indem es nun auch den Einfluss dieser Zusammenstellungen zu ermitteln gilt; wie denn überhaupt nur dadurch Klarheit und Erfolg in diesen Theil der Aesthetik zu bringen ist, dass man untersucht, was jede Bedingung für sich leistet, und was aus der Combination einer jeden mit andern hervorgeht. Sind nun auch der Combinationsweisen unzählige, so sind doch der Gesetze derselben nicht eben so unzählige; also hat sich die Untersuchung hauptsächlich auf deren Ermittelung zu richten. d) Der Einfluss der directen Wohlgefälligkeit einer Form ist bei allen Wechseln associativer und combinatorischer Mitbestimmung insofern als constant anzusehen, als er selbst wenn er von solchen Mitbestimmungen an Stärke in gleichsinniger oder entgegengesetzter Richtung überboten wird, stets dabei als Hülfsgewicht oder Gegengewicht in Rücksicht kommt, wonach die direct wohlgefälligere Form immer in Vortheil gegen die direct ungefälligere bleibt, sei es, dass beide gleich gut oder gleich schlecht zur Umgebung passen, und die direct minder wohlgefällige so zu sagen erst eine Schwierigkeit zu überwinden hat, um es einer direct wohlgefälligeren durch besseres Passen doch an Wohlgefälligkeit zuvor zu thun; eine Schwierigkeit, die unter Umständen zu gross zur Ueberwindung sein kann. Ausserdem gehen, wie schon oben berührt, die Mitrücksichten und

Nebenrücksichten, welche veranlassen können, von den direct wohlgefälligsten Formen und Verhältnissen abzuweichen, überhaupt wenn nicht in allen, doch in den meisten Fällen, ziemlich gleichwiegend nach den verschiedensten Richtungen, so dass die direct wohlgefälligsten Formen und Verhältnisse immer ihren Werth so zu sagen als ästhetische Centra behalten, von denen aus die durch Mitrücksichten gebotenen Abweichungen zu verfolgen sind, und zu denen nach Massgabe zurückzukehren ist, als die Mitbestimmungen zurücktreten. Wie es nun für die Lehre vom Falle wichtig ist, den Schwerpunct jeder Art von Körpern so wie Methoden seiner Bestimmung zu kennen, ist es für die Lehre vom Gefallen an den Formen wichtig, für jede Art derselben, welche sich als Hauptform geltend machen kann, als wie Rechtecke, Dreiecke, Ellipsen, Wellenlinien u. s. w. das ästhetische Centrum, d. i. die am meisten direct oder an sich gefallende Form zu kennen.

Auch durch die Bemerkung, dass Bildungszustand, Alter, Geschlecht, Individualität einen Einfluss auf die ästhetische Bevorzugung dieses oder jenes Verhältnisses haben können, wird der Kreis der Untersuchung nur erweitert, indem es gilt, diese Einflüsse mit in Rücksicht zu ziehen, und theils das durch alle Durchgreifende, theils das sich danach Modificirende festzustellen; insofern es aber kurzen Ausspruch gilt, das was durchschnittlich für Erwachsene von mittlerm und höherm Bildungsgrade gilt, vor dem, was für das Kind und den rohen Menschen gilt, zu bevorzugen.

Nach Allem mag man den praktischen Nutzen von Untersuchungen, wie sie im Folgenden in einem Beispiel vorgeführt sind, nicht hoch anschlagen, das Gefühl des Künstlers vielmehr in jedem Falle der Anwendung der sicherste Führer bleiben; aber zur Controle mancher ästhetischen Ansichten, Behauptungen, Theorien sind sie meines Erachtens von grossem Vortheile; und die Kunstindustrie dürfte doch auch einigen praktischen Vortheil daraus ziehen können. Ausserdem können sie in gewisser Beziehung zur Geschmacksprüfung von Individuen und zur ästhetischen Statistik dienen, wie ich in der Schrift z. exp. Aesthetik S. 605 ff. und dem »Bericht über das bei der Dresdener Holbeinausstellung ausgelegte Album« (Br. u. H. 1872) besprochen habe, ohne hier näher darauf eingehen zu wollen.

3) Methoden ästhetischer Experimentaluntersuchung. Beispiel einer Ausführung der Methode der Wahl. Resultate insbesondere in Bezug auf goldnen Schnitt und Quadrat.

In mehrerwähnter Schrift zur exp. Aesth. S. 602 stelle ich drei Methoden zur Anwendung in unserm Untersuchungsfelde auf, die ich als Methode der Wahl, Methode der Herstellung und Methode der Verwendung unterscheide.

Nach der ersten lässt man viele Personen zwischen den, hinsichtlich ihrer Wohlgefälligkeit zu vergleichenden, Formen oder Formverhältnissen wählen, nach der zweiten das nach ihrem Geschmack Wohlgefälligste durch sie selbst herstellen, nach der dritten misst man im Gebrauche vorkommende Formen oder Formverhältnisse. Diess alles mit Vorsichten und Rücksichten zur möglichsten Vermeidung der unter 2) bezeichneten Fehler, worüber ich auf die Schrift selbst verweisen muss. Alle drei Methoden haben sich im Resultat möglichst zu controliren. Hier werde ich mich beschränken, ein Beispiel der Ausführung der Methode der Wahl mit einer Controle ihrer Resultate durch die Methode der Verwendung anzuführen. Zur Orientirung über die specielle Absicht dieser Untersuchung aber ist Einiges vorauszuschicken.

Von vorn herein lässt sich als sehr allgemeines Princip directer Formwohlgefälligkeit das früher besprochene der einheitlichen Verknüpfung der Mannichfaltigkeit aufstellen, indem sich demselben ausser der Symmetrie auch die andren S. 183 erwähnten Formen und Verhältnisse, welchen ein Vortheil directer Wohlgefälligkeit zukommt, zwanglos unterordnen. Inzwischen lässt diess im Allgemeinen gültige Princip besprochenermassen grosser Unbestimmtheit im Einzelnen Raum, und vermöchte man den relativen Vortheil der Wohlgefälligkeit dieser und jener Formen danach nicht a priori vorauszusehen. Nehmen wir z. B. das Quadrat in Vergleich mit dem Rechteck. Im Quadrat ist die einheitliche Beziehung der Theile durch Gleichheit aller Seiten, aller Winkel und gleichen Symmetriebezug aller Seiten zur Mitte vollkommner durchgeführt als in jedem Rechteck, aber die Mannichfaltigkeit am geringsten. Das Princip lässt uns nicht entscheiden, ob im Rechteck durch die vergrösserte Mannichfaltigkeit mehr gewonnen als durch die verminderte Einheit verloren wird. Nehmen wir ein, nach dem

goldnen Schnitt geformtes, Rechteck in Vergleich mit andern Rechtecken. Das erste steht gegen die letzten dadurch in Vortheil, dass es einen höhern Einheitsbezug einschliesst als diese; und es lässt sich wohl vermuthen, dass es hiedurch auch einen Vortheil der Wohlgefälligkeit gewinne, da von den übrigen Wohlgefälligkeitsbedingungen des Rechteckes nichts dadurch verletzt wird; aber da höhere Einheitsbezüge schwerer fassbar sind als niedre, so fragt sich, ob dieser Vortheil erheblich oder überhaupt spürbar sei; und vollends fragt sich, ob bei Theilung einer Länge nach dem goldenen Schnitt nicht durch Verletzung des niedern aber fasslicheren Symmetriebezuges mehr verloren als gewonnen werde. Auch über diese Fragen lässt sich aus dem Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen nicht entscheiden; und wenn man geglaubt hat, durch Philosophie darüber entscheiden zu können, so beweist sich die Unsicherheit dieses Weges dadurch, dass das auf demselben als allgemein gültig gefundene Resultat in der Erfahrung nicht eben so allgemein zutrifft.

Ausserdem kann gefragt werden, ob nicht auch das Princip der musikalisch consonirenden Schwingungsverhältnisse in Rücksicht komme, und einen Vortheil einfacher rationaler Verhältnisse beim Rechteck geltend mache*), ohne dass die Analogie allein hinreicht, ihn zu beweisen.

Durch ästhetische Experimente aber hat sich eine sichre Entscheidung dieser Fragen finden lassen, welche weder mit Wolff, noch Heigelin, noch Zeising völlig zusammentrifft. Um die Resultate vorweg zusammenzustellen, so sind es folgende, die zwar nicht alle, aber grösseren Theils aus der folgends mitzutheilenden, Untersuchung hervorgehen, indess hinsichtlich der andern auf die künftige Fortsetzung mehrerwähnter Schrift zu verweisen ist.

a) Unter allen rechteckigen Formen sind das Quadrat mit den ihm nächst stehenden Rechtecken einerseits und die sehr langen Rechtecke anderseits die ungefälligsten.

b) Das Quadrat scheint selbst von den ihm nächststehenden Rechtecken noch an Wohlgefälligkeit überboten zu werden, oder hat höchstens einen zweifelhaften Vorzug vor ihnen.

*) Jetzt, wo man auf Grund von Helmholtz's Untersuchungen die Consonanzverhältnisse in der Musik von Verhältnissen der Obertöne abhängig macht, wovon ein Analogon bei Seiten eines Rechtecks fehlt, lässt sich hieran freilich von vorn herein nicht mehr so denken, wie früher.

c) Die einfachen rationalen Verhältnisse, welche als Schwingungsverhältnisse den musikalischen Consonanzen entsprechen, haben als Seitenverhältnisse des Rechtecks gar keinen Vortheil der Wohlgefälligkeit vor den, in minder kleinen Zahlen ausdrückbaren, musikalisch dissonirenden Verhältnissen.

d) Das nach dem goldnen Schnitt geformte Rechteck mit den nächststehenden Rechtecken hat in der That einen Vortheil der Wohlgefälligkeit vor den übrigen Rechtecken.

e) Eine geringe Abweichung irgend eines Rechtecks von der Symmetrie thut aber seiner Wohlgefälligkeit viel mehr Abbruch, als eine verhältnissmässig viel stärkere vom Verhältniss des goldnen Schnittes, und überhaupt ist der Vortheil desselben unverhältnissmässig weniger entschieden und spürbar, als der der Symmetrie.

f) In Betreff der Theilung einer horizontalen (der Verbindungslinie der Augen parallelen) Länge steht das goldne Schnittverhältniss in entschiedenem Nachtheil gegen die Gleichtheilung, worin wir ein Beispiel mehr von dem S. 63. 65 bemerkten Falle haben, dass durch Aufsteigen zu einem höhern Einheitsbezuge unter Umständen der Verlust durch Verletzung des niedern nicht ausgeglichen werden kann.

g) In Betreff der Theilung einer verticalen (oder allgemeiner auf die Verbindungslinie der Augen senkrechten) Länge, ändert sich nach Versuchen an Kreuzen zu schliessen, die vortheilhafteste Theilung des Längsbalkens nach den Verhältnissen des Querbalkens; bei dem günstigsten Verhältnisse des Querbalkens zum Längsbalken aber ist nicht die Theilung nach dem goldnen Schnitt, sondern nach dem Verhältniss des kürzern zum längern Theile 1 : 2 die vortheilhafteste.

Hiernach kann ich nicht umhin, den ästhetischen Werth des goldenen Schnittes von Zeising überschätzt zu finden, womit ich doch das Interesse und Verdienst der Zeisingschen Entdeckung, dass diesem Verhältniss überhaupt ein beachtenswerther ästhetischer Werth zukommt, nicht leugne, ja ausdrücklich eine Entdeckung darin sehe. Auch will ich nicht leugnen, da meine Untersuchungen bei Weitem nicht ausgedehnt genug sind, um ein allgemein absprechendes Urtheil in dieser Hinsicht zu fällen, dass unter besondern Bedingungen, die aber erst zu ermitteln und genauer zu formuliren wären, sich ein Vortheil des goldnen Schnittes

selbst als Abtheilungsverhältniss geltend machen kann, namentlich wahrscheinlich dann, wenn eine nach dem goldnen Schnitt getheilte Länge sich mit einer andern symmetrisch verbindet. Gewiss ist nur, dass der ästhetische Vortheil des goldnen Schnittes nicht so einfach hinzunehmen ist, als er uns von Zeising geboten wird.

Zur unmittelbaren Einleitung der Versuche noch folgende Betrachtung.

Gesetzt man legte jemand ein genau rechteckiges und ein etwas windschiefes Rechteck vor, und fragte ihn, welches ihm ohne Rücksicht auf die verschiedene Anwendbarkeit beider Formen besser gefiele, so würde er keinen Augenblick anstehen, das genaue Rechteck vorzuziehen, und man auf diesem einfachsten Wege ein sichreres Resultat über den Vortheil der Symmetrie erhalten als durch Bezugsnahme auf complicirte Anwendungen, wo die Wohlgefälligkeit durch associative und combinatorische Nebenbedingungen mitbestimmt wird. Hätte nun der goldne Schnitt wirklich den ihm von Zeising zugeschriebenen grossen Vorzug, hätte überhaupt ein Rechtecksverhältniss vor den andern einen sehr entschiedenen Vorzug, so müsste sich diess bei einem entsprechend einfachen vergleichenden Experimente damit herausstellen, oder es wäre eben kein entsprechender Vortheil vorhanden. Ein zwar vorhandener doch minder entschiedener Vortheil aber müsste sich durch eine zwar nicht gleich ausnahmslose aber im Durchschnitt vieler Vergleichsfälle entschieden überwiegende Bevorzugung beweisen. Diess der allgemeine Gesichtspunct des Versuches. Um aber demselben gleich eine gewisse Ausdehnung zu geben, wurde so verfahren*).

10 Rechtecke aus weissem Carton von genau gleichem Flä-

*) Eine Versuchsreihe, wo immer nur je zwei Rechtecke (nicht aus Carton geschnitten, sondern in schwarzen Umrisslinien auf weissem Carton) mit einander verglichen werden, die ganze Reihe derselben nach gleichen Abständen der Seiten-Verhältnisse disponirt ist, und die längere Seite der Verbindungslinie der Augen eben so oft parallel als senkrecht darauf dargeboten wird, so wie eine entsprechende Versuchsreihe mit Ellipsen, wo statt der Verhältnisse der Seiten die der Axen in Betracht kommen, habe ich zwar in Angriff genommen, bisher aber noch nicht weit geführt. — Die oben mitzutheilende Versuchsreihe ist noch nicht im bisher erschienenen ersten Theile der Schr. z. exp. Aesth. enthalten.

cheninhalt (= einem Quadrat von 80 Millim. Seite) aber verschiedenem Seitenverhältniss, das kürzeste davon ein Quadrat mit dem Seitenverhältniss 1 : 1, das längste mit dem Verhältniss 2 : 5, dazwischen auch das goldne Schnittrechteck mit 21 : 34, wurden auf einer schwarzen Tafel ausgebreitet, und zwar in jedem neuen Versuche (mit einem neuen Subjecte) in neuer zufälliger Ordnung, kreuz und quer in verschiedenster Winkelstellung zu einander. So wurden sie im Laufe mehrerer Jahre Personen aus den verschiedensten, nur immer gebildeten, Ständen, von verschiedenstem Charakter, ohne Auswahl Solcher, denen vorweg ein guter Geschmack zuzutrauen*), etwa vom 16. Altersjahre an, wie sich solche gelegentlich zu den Versuchen darboten, vorgelegt, und die Frage gestellt, welches von den verschiedenen Rechtecken, unter möglichster Abstraction von einer bestimmten Verwendungsweise, den wohlgefälligsten Eindruck mache, oft auch die Frage damit verbunden, welches den wenigst günstigen. Die Vorzugs- wie Verwerfungsurtheile wurden summirt, für männliche und weibliche Individuen gesondert, und dabei die in folgender Tabelle gegebenen Zahlen erhalten, wobei zu bemerken, dass, wenn eine Person zwischen 2 oder 3 Rechtecken im Vorzug oder der Verwerfung schwankte, diese mit je 0,5 oder 0,33 notirt wurden, so dass doch jede Person im Ganzen nur mit 1 bei einem Versuche in Rechnung kam; daher die (zum Theil durch mehrfache Summirung entstandenen) Bruchwerthe bei den Zahlen. Von männlichen Individuen sind solchergestalt im Ganzen 228, von weiblichen 119, von Verwerfungsurtheilen 150 m. und 119 w. erhalten. Das quadratische Verhältniss ist durch Bezeichnung mit □, und das goldene Schnittverhältniss durch Bezeichnung mit ⊙ besonders herausgehoben.

*) Diess aus dem dreifachen Gesichtspuncte, dass das Urtheil über den Geschmack Anderer ein sehr subjectives ist, dass die Bestimmung über den durchschnittlichen Grad der Wohlgefälligkeit rücksichtslos auf Unterschiede des Geschmackes ihren eigenen Werth hat, und dass, da ein schlechter Geschmack vom guten eben so oft nach einer als der andern Richtung abweichen kann, zu hoffen ist, im Durchschnitt vieler Fälle ohne Unterscheidung des Geschmackes doch zu demselben Resultate zu kommen, als wenn man blos Personen von gutem Geschmack zuzöge. Indem man aber nebenbei auf die Urtheile der Personen, denen man einen besonders guten Geschmack zutraut, achtet, erhält man zugleich Gelegenheit zu prüfen, ob sich die so vorausgesetzte Uebereinstimmung wirklich findet.

Tabelle über die Versuche mit 10 Rechtecken.

(V Seitenverhältniss, Z Zahl der Vorzugsurtheile, z Zahl der Verwerfungsurtheile, m. männlich, w. weiblich.)

V	Z		z		procent Z	
	m.	w.	m.	w.	m.	w.
1/1 □	6,25	4,0	36,67	31,5	2,74	3,36
6/5	0,5	0,33	28,8	19,5	0,22	0,27
5/4	7,0	0,0	14,5	8,5	3,07	0,00
4/3	4,5	4,0	5,0	1,0	1,97	3,36
29/20	13,33	13,5	2,0	1,0	5,85	11,35
3/2	50,91	20,5	1,0	0,0	22,33	17,22
34/21 ⊙	78,66	42,65	0,0	0,0	34,50	35,83
23/13	49,33	20,21	1,0	1,0	21,64	16,99
2/1	14,25	11,83	3,83	2,25	6,25	9,94
5/2	3,25	2,0	57,21	30,25	1,43	1,68
Summa	228	119	150	95	100,00	100,00

Vor Discussion der Resultate dieser Tabelle sage ich erst, wie sich die Personen bei den Versuchen verhielten.

Die meisten erklärten von vorn herein, je nach der Verwendung könne dieses oder jenes Rechteck das wohlgefälligste sein. Ich gestand diess zu, fragte aber weiter, ob sie nicht doch abgesehen von aller Rücksicht auf Zweck und Bedeutung das eine dieser Rechtecke vermöge seines andern Seitenverhältnisses gefälliger, befriedigender, harmonischer, eleganter finden könnten, als das andre, und welches sie als die durchschnittlich wohlgefälligste Form vorziehen würden*). Nun waren drei Fälle möglich. Entweder Alle oder die grössere Mehrzahl verweigerte hienach ein Urtheil, weil kein Unterschied zu finden, oder es wurden zwar Urtheile gegeben, die sich aber gleichgültig zwischen Bevorzugung und Verwerfung der verschiedenen Rechtecke zerstreuten, oder es

*) Trotz der Vorschrift, nicht an bestimmte Verwendungen zu denken, mögen doch Gedanken an solche zum Theil unwillkührlich beim Urtheil mitgespielt haben; ohne dass im Ganzen ein grosser Nachtheil daraus erwachsen sein kann, weil durch alle Verwendungen hindurch der relative Vortheil der Wohlgefälligkeit der verschiedenen Verhältnisse sich seinerseits geltend macht, die Mitbestimmungen aber sich durch ihre verschiedenen Richtungen im Ganzen nahe compensiren müssen.

zeigte sich nach Zusammenzählung aller Fälle, dass eine gewisse Art von Rechtecken ein so grosses Uebergewicht in der Zahl der Bevorzugungen hatte, überhaupt eine solche Ordnung in der Reihenfolge der Bevorzugungen herauskam, dass diess nicht von Zufälligkeiten abhängig gemacht werden konnte.

Der Erfolg war dieser: Nur in sehr wenigen Fällen wurde ein Urtheil ganz verweigert, aber auch nur in wenigen Fällen, obwohl es deren einige gab, war das Urtheil sehr entschieden und sicher. Meist fand längeres Schwanken statt; und wenn man sich schon für ein Rechteck entschieden hatte, zog man nachher manchmal bei demselben Versuch, sich corrigirend, noch ein anderes vor oder man blieb zwischen zwei, drei oder gar vier Rechtecken schwankend*). Wurde der Versuch mit denselben Personen zu einer andern Zeit, nachdem der Eindruck des frühern erloschen war, wiederholt, wie es einigemale geschah, so wurde statt des beim frühern Versuche vorgezogenen Rechtecks nicht selten ein anderes, dem Verhältnisse nach benachbartes, vorgezogen. Trotz dieser Unsicherheit im Einzelnen zeigt doch die obige Tabelle sehr entschiedene Resultate im Ganzen.

In der That wird man nicht ohne Interesse bemerken, wie vom goldnen Schnitte ab die Vorzugszahlen Z nach beiden Seiten abnehmen, die Verwerfungszahlen z nach beiden Seiten zunehmen, und zwar beides bei männlichen wie weiblichen Individuen, und dass das procentale Verhältniss des Z zur Gesammtzahl für ⊙ bei m. und w. fast ganz gleich ist. Auch reicht diese Tabelle hin, von den obigen Sätzen die Sätze a, b, c, d, e zu beweisen; man muss sich nur hüten, ihr mehr abgewinnen zu wollen, als sie hergeben kann. Wollte man eine Curve der Wohlgefälligkeit nach einer solchen Tabelle entwerfen, so müssten nicht nur die Seitenverhältnisse der auf einander folgenden Rechtecke in gleichen Verhältnissabständen von einander stehen (d. i. ihre Logarithmen um gleiche arithmetische Differenzen von einander abweichen), sondern auch die Zahl der geprüften Rechtecke oberhalb und unterhalb des goldnen Schnitts einander gleich sein, was beides in obiger Tabelle nicht der Fall ist, aber bei etwaiger Wiederaufnahme dieser Versuche beobachtet zu werden verdiente.

*) Die Fällung eines Vorzugsurtheils wurde erleichtert, wenn man erst die ungefälligsten Rechtecke aussondern liess.



Dass es nicht bei den vorigen Versuchen geschehen, hatte den Grund, dass es mir Anfangs näher lag, zu prüfen, ob die in der Musik consonirenden Verhältnisse den ihnen mehrfach zugeschriebenen ästhetischen Vorzug wirklich bewähren; und dass ich betreffs der Bevorzugung des goldnen Schnitts den Verdacht ausschliessen wollte, sie hinge vielmehr an seiner Mittelstellung zwischen den Rechtecken bei den Versuchen als an seinem Gestaltvorzuge. Man wird aber nach den Ergebnissen der Tabelle sagen können, dass das den goldnen Schnitt (21:34 = 1,6195, genauer eigentlich = 1,6180) einschliessende Intervall von Rechtecksverhältnissen, welches von 1,558 bis 1,692 reicht, ungefähr $^1/_3$ (genauer 35,17 p. C. als Mittel von 34,50 und 35,83 p. C.) der gesammten Vorzugsurtheile vereinigt. Man muss nämlich die Zahl Z oder z, die einem Rechtecke der Tabelle beigeschrieben ist, mit auf den (logarithmisch zu bestimmenden) halben Verhältnissabstand zwischen seinen Nachbarintervallen vertheilt denken.

Ungeachtet der Asymmetrie der Rechtecksreihe zu beiden Seiten des goldnen Schnittes sind doch auffälligerweise die Nachbarzahlen des goldnen Schnittes zu beiden Seiten sowohl männlicher- als weiblicherseits nahe gleich, was mir, wie ich gestehe, theoretisch noch nicht klar ist, wie es hat zu Stande kommen können. Ausserdem ist interessant, dass, insoweit sich der Gang der Wohlgefälligkeitscurve aus der Tabelle voraussehen lässt, die männliche und weibliche Curve im Gipfel bei ⊙ zusammenfallen, sich aber im weitern Verlaufe schneiden, indem vom ⊙ ab die weiblichen Procentzahlen erst kleiner, dann grösser als die männlichen erscheinen.

Der Gang der Verwerfungsurtheile stimmt durch seinen entgegengesetzten Gang wohl mit dem der Vorzugsurtheile zusammen, und während Z im Maximum bei ⊙ ist, ist z hier null. Nur beim Quadrat zeigt sich eine Nichtübereinstimmung, indem die Z zwar nach dem Quadrat hin immer mehr sinken, am Quadrat selbst aber wieder etwas steigen, was dafür zu sprechen scheint, dass das Quadrat etwas wohlgefälliger als seine nächsten Nachbarn ist, wogegen die z das untere Maximum der Ungefälligkeit auf das Quadrat selbst fallen lassen.

Ich habe aber Grund, das letztre Resultat für massgebender als das erste zu halten; denn die Bevorzugung des Quadrats seitens mancher Personen scheint nur davon abzuhängen, dass sie

nach theoretischer Voransicht meinen, das Quadrat **müsse** das wohlgefälligste sein, weil es das regelmässigste sei. In der That gaben einige Personen diess geradezu als Grund ihres Vorzuges an, ja es kam vor, dass eine Person erklärte, eigentlich müsse wohl das Quadrat als das schönste gelten, doch aber sich nicht entschliessen konnte es zu bevorzugen, sondern ein anderes Rechteck wählte *). Hiegegen war es interessant, die mannichfachen Motivirungen der Verwerfung des Quadrates zu hören, die im Laufe der Versuche zum Vorschein kamen; man erklärte es für das simpelste, das trockenste, das langweiligste, das plumpste, und eine geistreiche Dame, E. v. B., welche nicht verfehlte den (ihr wie allen Versuchssubjecten unbekannten) goldnen Schnitt zu bevorzugen, charakterisirte den Eindruck des Quadrates als den einer »hausbackenen Befriedigung«.

Auch über manche andre Rechtecke wurden bei Gelegenheit der Bevorzugung oder Verwerfung charakteristische Aeusserungen gethan. Fräulein A. V., von sehr gutem Geschmack, nannte unter Bevorzugung von ⊙ die beiden längsten Rechtecke $\frac{2}{1}$ und $\frac{5}{2}$ »leichtsinnige Formen« und erklärte das kurze $\frac{6}{5}$, indem sie es solidarisch mit jenen verwarf, für »gemein«. An demselben Rechtecke wurde mehrfach getadelt, dass es fast wie ein Quadrat aussehe und doch keins sei; ja der blinde Herr v. Ehrenstein nannte es nach Anleitung des Tastgefühles eine »heuchlerische Form«. Buchbinder Wellig sagte, unter schwankendem Vorzug zwischen ⊙ und $\frac{23}{13}$, von den kürzesten Formen $\frac{1}{1}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$ »sie hätten kein Verhältniss«. Eine Dame zog $\frac{2}{1}$ vor, »weil es so schön schlank sei«. Der goldne Schnitt ⊙ wurde von mehrern Personen bei der Bevorzugung für das »nobelste« Verhältniss erklärt.

Im Ganzen kann ich wohl sagen, dass der goldne Schnitt **vorzugsweise** von solchen Personen vorgezogen wurde, denen ich auch übrigens einen guten Geschmack zutraute, nicht selten freilich auch eins oder das andre der beiden benachbarten. Ferner gehörten die Vorzugsurtheile von ⊙ im Allgemeinen zu denen,

---

*) Der blinde Dr. v. Ehrenstein, musikalischer Componist, dem ich □, 5 : 6, 2 : 3, ⊙, 13 : 23, 1 : 2 vorlegte, bevorzugte nach dem Tastgefühle □ und 13 : 23, welches letztre er für noch wohlgefälliger als 1 : 2 erklärte, indem er es aber für dieses hielt. Offenbar spielte hier auch die theoretische Vor-Ansicht vom Werthe der musikalisch consonirenden Verhältnisse eine Rolle.

wo die Person am wenigsten Unsicherheit verrieth. Ja es gab Einige, die ihn mit völliger Entschiedenheit vorzogen.

Möglich aber, dass nach Massgabe abnehmenden Bildungsgrades das Quadrat an relativer Wohlgefälligkeit steigt. Bei besonders angestellten Versuchen mit 28 Handwerkern verschiedenen Gewerbes waren die meist bevorzugten Rechtecke der goldne Schnitt mit 7 und das Quadrat mit 5 Vorzugsurtheilen; nur dass auch hier theoretische Voransicht eine Rolle spielte, indem mehrere bezüglich des Quadrates sagten: »na ja das ist das regelmässigste«; auch nahm das Quadrat unter den Verwerfungsurtheilen die zweite Stelle ein, nämlich mit $z = 4$, indess $\frac{5}{2}$ die erste mit $z = 13$.

Legt man kleinen Kindern blos die beiden Formen ⊙ und □, von gleichem Flächeninhalte, aus schön farbigem Papier, wie es Kinder lieben, vor, nicht mit der Frage, welches ihnen am besten gefalle, sondern mit der Erlaubniss, sich eines davon zu nehmen, so greifen sie tapsig nach einem oder dem andern, ohne dass es ihnen einen Unterschied zu machen scheint, und ohne dass schliesslich ein erhebliches Uebergewicht des Z nach einer Seite bleibt. So fand sich's in Versuchen, die ich in zwei Kleinkinderbewahranstalten anstellen liess, unter Beobachtung der Vorsicht, die Lage des ⊙ und □ rechts und links bei den verschiedenen Kindern zu wechseln, damit nicht das vorzugsweise Zugreifen mit der Rechten einen Unterschied mache, und ⊙ mit der Längsseite eben so oft der Verbindungslinie der Augen parallel als senkrecht darauf zu legen.

Unstreitig nun müssen die Wohlgefälligkeitsverhältnisse der verschiedenen Rechtecksformen sich auch in den Anwendungen geltend machen; nur dass theils Zweck, theils combinatorische Einflüsse dabei mehrseitig abändernd wirken. In der That aber findet man, dass, insoweit keine Gegenwirkungen aus solchen Einflüssen entstehen, das goldne Schnittverhältniss und die nahe stehenden Rechtecke bevorzugt werden, hingegen die langen Rechtecke und das Quadrat mit den nahe stehenden Rechtecken unbeliebt sind. Diess lehrt schon der rohe Augenschein; ausserdem aber habe ich viele Messungen an ganzen Classen rechteckiger Gegenstände, wie sie im Handel und Wandel vorkommen, angestellt, welche es bestätigen, auf die ich jedoch hier nicht näher eingehe, um blos folgende Resultate im Allgemeinen kurz zu erwähnen.

Man braucht nur die durchschnittlich vorkommenden Büchereinbände, Druckformate*), Schreib- und Briefpapierformate, Cassenbillets, Wunschkarten, photographischen Karten, Brieftaschen, Schiefertafeln, Chokolaten- und Bouillontafeln, Pfefferkuchen, Toilettenkästchen, Schnupftabaksdosen, Ziegelsteine u. a. anzusehen, um sogleich an den goldnen Schnitt dadurch erinnert zu werden, wenn man sich das Verhältniss desselben durch Anschauung hinreichend imprimirt hat, und bei Messung der einzelnen Exemplare aus diesen Classen zu finden, dass sie meist nur wenig bald etwas diesseits, bald jenseits vom goldnen Schnitte abweichen.

Manche Arten von rechtwinkligen Gegenständen zwar zeigen vermöge dieser oder jener Nebenbedingung eine Abweichung in constanter oder nahe constanter einseitiger Richtung vom goldnen Schnitt; hiezu aber giebt es dann meist eine andre Art derselben Gegenstände, die vermöge einer andern Nebenbedingung nach entgegengesetzter Richtung davon abweicht, so dass der goldne Schnitt als Centrum der Abweichung dazwischen bleibt. So sind deutsche Spielkarten etwas länger, französische etwas kürzer als ⊙, die Octav-Druckformate gelehrter Bücher fast immer etwas länger, die von Kinderbüchern etwas kürzer als ⊙, indess die Messung von 40 Romandruckformaten einer Leihbibliothek im Mittel fast genau den goldnen Schnitt gab. Gefaltete Briefe, wonach sich die Couverts richten, waren, wie ich aus zahlreichen Messungen finde, noch vor etwa 50 Jahren durchschnittlich etwas kürzer, jetzt sind sie länger als ⊙. Visitenkarten sind, weil sie sich nach der Länge des Namens zu strecken haben, durchschnittlich etwas länger, Adresskarten der Kaufleute und Fabrikanten, in denen mehrere kurze Zeilen sich über einander bauen, etwas kürzer als ⊙. Wider Erwarten aber sind im Lichten des Rahmens gemessene Galleriebilder von verschiedenstem Inhalt, sowohl wo die Breite die Höhe als wo die Höhe die Breite übertrifft, durchschnittlich nicht unerheblich kürzer als ⊙, wonach die Bedingungen des Inhaltes von Bildern für die Beibehaltung dieses Verhältnisses durchschnittlich nicht die vortheilhaftesten sein können**).

*) Unter Druckformat verstehe ich das Rechteck, was der Druck auf einer Seite eines Buches einnimmt.

**) Den Durchschnitt von Verhältnissen verstehe ich stets als Verhältnissdurchschnitt; so hergeleitet, dass ich zum arithmetischen Mittel der

Die Ungefälligkeit des □ beweist sich in den Anwendungen allgemein damit, dass trotz des theoretischen Vorurtheils, was, wie man gesehen, betreffs desselben besteht, und trotz seiner einfachen Constructionsweise dasselbe nur ganz ausnahmsweise angewandt wird. Auch braucht man sich jene Gegenstände, die als Belege für den Vorzug des goldnen Schnittes angeführt wurden, nur quadratisch zu denken, was durch den Zweck derselben wohl gestattet wäre, um den Eindruck der Ungefälligkeit davon zu erhalten. Zugleich scheint sich in den Anwendungen zu beweisen, dass das Quadrat in der That noch ungefälliger als die ihm nahe stehenden Rechtecke ist, indem man solche im Allgemeinen noch vorzieht, wo man überhaupt mit dem Verhältnisse tief herabgeht. Im Lichten rein quadratische Galleriebilder kommen zwar vor, doch äusserst selten, wogegen Portraitbilder sich im Allgemeinen quadratischen zwar nähern, doch immer etwas höher als breit sind. Das Druckformat in sog. Quart ist bei Büchern überhaupt das seltenste, ist aber nicht rein quadratisch, sondern, wie man sich überzeugen kann, immer etwas höher als breit. Was hätte gehindert, ein reines □ vorzuziehen, wenn ein Wohlgefälligkeitsvortheil damit zu erlangen. Bei Schachkästchen, Zuckerdosen und andern etwas hohen Kästchen habe ich oft eine dem □ nahe, doch eben nur nahe Form der von oben gesehenen Fläche gefunden. Kopf- und Sitzkissen freilich findet man wohl immer rein quadratisch; aber das hängt an der Zweckrücksicht, dass nicht Material und Raum durch Ueberragung über den Körpertheil, dem sie zur Unterlage dienen, nach einer Seite nutzlos verschwendet werden.

Wenn Wolff und Heigelin geltend machen, dass das Quadrat doch bei schönen Gebäuden im Grundriss und Aufriss in Anwendung komme, so ist zuvörderst im Allgemeinen zu bemerken, dass Architekturgegenstände wegen des dabei nicht leicht fehlenden Mitspiels von Zweckrücksichten und combinatorischen Rücksichten überhaupt nur sehr vorsichtig zur Discussion der reinen Wohlgefälligkeitsfrage zugezogen werden dürfen, ohne sie damit über-

---

Logarithmen der Verhältnisse die Zahl in den Logarithmentafeln nehme. Hiemit stimmt der Centralwerth und dichteste Werth, auf den man auch reflectiren kann, nicht überall zusammen, worauf jedoch hier nicht näher einzugehen.

haupt davon ausschliessen zu wollen; insbesondere aber, dass jene Fälle, auf die sich W. und H. berufen, nur sehr seltne Ausnahmen sind und als solche vielmehr gegen als für die Wohlgefälligkeit des □ beweisen. Gehen wir der Frage unter erforderlicher Rücksicht auf Mitbestimmungen bei Architekturgegenständen etwas näher nach, so verräth sich nach folgenden Bemerkungen die Ungefälligkeit des □ auch hier deutlich genug.

Unstreitig ist die den goldnen Schnitt an Länge erheblich übersteigende Form der gewöhnlichen Haus- und Stubenthüren durch eine Bezugsetzung zur menschlichen Gestalt bedingt. Bei Thoren palastähnlicher Gebäude, welche nicht nur zum Durchgang von Menschen, sondern zugleich als Einfahrten dienen sollen, fällt aber eine solche Beziehung weg, und würde kein Hinderniss sein, sie quadratisch zu machen, wenn hierin ein Vortheil der Wohlgefälligkeit läge. Das findet man aber nie bei Palästen, sondern nur Scheunenthore sind nach dem Augenschein ziemlich quadratisch, wo die Rücksicht auf Wohlgefälligkeit nicht mehr massgebend ist; auch sagt sich jeder, dass eine solche Form eines Thores bei einem Palaste nicht erträglich sein würde.

Bei Fenstern fragt sich, ob nicht ihre nahe und parallele Stellung zu einander einen combinatorischen Einfluss auf ihr ästhetisches Verhältniss hat, und sich nicht dieses je nach ihrer Nähe zu einander ändern muss, worüber es noch ganz an Versuchen fehlt. Auch wird das Fenster im Lichten des Glases, die Fensteröffnung in der Mauer, und die Mauereinfassung des Fensters besonders zu berücksichtigen sein. Halten wir uns zunächst an die Maueröffnung, so sieht man dieselbe im Allgemeinen nicht sehr stark um den goldnen Schnitt schwankend, bei keinem Gebäude aber, was Anspruch auf architektonische Schönheit macht, den Eindruck eines Quadrates bieten, ausser etwa in Souterrains oder höchsten Stockwerken, wo sie dann zugleich zur Abwechselung mit den rechteckigen Fenstern der Hauptstockwerke beitragen und selbst helfen, die dagegen untergeordnete Bedeutung der betreffenden Stockwerke zum Ausdruck zu bringen. Nur die Fensteröffnungen von Bauerhütten machen oft den Eindruck einer quadratischen Form, was damit zusammenstimmen würde, dass ein niederer Bildungsgrad dieselbe leichter bevorzugen lässt, als ein höherer.

XV. Beziehung der Zweckmässigkeit zur Schönheit.

Dass ein Gegenstand, um überhaupt schön zu heissen, dem Zweck genügen muss, unmittelbar Wohlgefallen zu erwecken, wird nicht bestritten, sei es, dass man den Begriff der Schönheit selbst auf die Fähigkeit zu dieser Leistung stützt, wie von uns geschieht, sei es, dass man diese Fähigkeit nur als eine, vom Wesen des Schönen abhängig zu machende, Eigenschaft desselben ansieht, den Begriff desselben aber anderswie bestimmt. Kant hat diese Art der Zweckmässigkeit, wodurch das Schöne sich der Natur unsers Erkenntnissvermögens anpasst, die subjective Zweckmässigkeit genannt, wohl zu unterscheiden von der äussern Zweckmässigkeit, welche in der Eigenschaft eines Gegenstandes besteht, durch seinen Gebrauch oder Folgewirkungen seines Daseins das Wohlergehen der Menschheit zu fördern, im Stande zu halten, Nachtheile zu hindern. Es fragt sich, ob auch diese äussere Zweckmässigkeit, folgends schlechthin unter Zweckmässigkeit zu verstehen, zur Schönheit wesentlich ist. Allgemeingesprochen gewiss nicht, da Gemälde, Statuen, Musikstücke uns sehr schön erscheinen können, ohne einen andern als den subjectiven Zweck zu erfüllen, hingegen genug äusserlich sehr zweckmässige Gegenstände, als Ackergeräthe, Maschinen, Wirthschaftsgebäude, Miststätten uns nicht nur nicht schön, sondern manche davon selbst ungefällig oder gar hässlich erscheinen. Wonach man schliesst, dass auch da, wo sich äussere Zweckmässigkeit bei schönen Gegenständen findet, wie bei den Werken der schönen Architektur und Kunstindustrie*), einer zugleich schönen und gesunden Menschengestalt, die äussere Zweckmässigkeit als zufällig zur Schönheit anzusehen sei, und diese von andern Umständen abhänge. Die schönen Verhältnisse machen danach ein Bauwerk,

*) Ich gebrauche diesen Ausdruck zur zusammenfassenden Bezeichnung der Kunst der Gefässe, Geräthe, Möbeln, Waffen, Wappen, Teppiche, Kleider. In der Abh. »Zur experimentalen Aesthetik« habe ich dafür Tectonik gebraucht, welchen Ausdruck Bötticher in s. Tectonik der Hellenen in gleichem Sinne aber mit Einschluss der Architectur gebraucht hat, indess Semper (üb. d. Stil) blos die Zimmerei darunter versteht, und für den Ausdruck Kunstindustrie in obiger Bedeutung auch den Ausdruck »technische oder kleine Künste« hat.



ein Gefäss schön, nicht dass sich gut im Bauwerk wohnen, das Gefäss gut brauchen lässt. Kant meint es so und Andre meinen es mit ihm so. Auch kann man ja sagen: wenn zur Schönheit eines Gegenstandes gehört, dass er unmittelbar gefalle, so kann darin, dass erst aus seinem Gebrauche, seiner Wirkung Folgen hervorgehen, die uns gefallen, noch keine Erfüllung dieser Bedingung liegen.

Inzwischen darf man nicht übersehen, dass die äussere Zweckmässigkeit eines Gegenstandes sich durch Vorstellungsassociation beim Anblick desselben geltend machen und dadurch auch zum unmittelbaren Gefallen daran beitragen kann, und zwar aus dem dreifachen Gesichtspuncte, erstens, dass sich hiemit die Lustwirkung der Folge auf den unmittelbaren Eindruck des Gegenstandes in gewisser Weise zu übertragen vermag, — wir haben ja genug davon beim Associationsprincip gesprochen —, zweitens, dass die wahrgenommene einheitliche Zusammenstimmung aller Theile zum Zwecke des Gegenstandes die, der einheitlichen Zusammenstimmung des Mannichfaltigen zukommende, ästhetische Wirkung auch hier nicht versagen wird, drittens, dass es uns an sich gefällt, einer einmal gestellten Aufgabe oder gefassten Idee widerspruchslos entsprochen zu sehen, um so mehr, je grösser die Gefahr des Widerspruches erscheint.

Also sei's ein Wohnhaus, so wird es uns erfreuen, ihm gleich anzusehen, dass es wohnlich gebaut ist, sei's ein Palast, dass eine höhere Lebensstellung und Führung darin passend eingerahmt ist; aber abgesehen von diesem sachlichen Interesse gefällt uns schon, alle Einzelnheiten des Bauwerkes durch einen gemeinsamen Bezug zu seinem Zwecke widerspruchslos unter sich verknüpft und der Absicht des Baues damit entsprochen zu sehen. Gefällt es uns doch bei Darstellung des Teufels auf der Bühne, wenn Alles richtig zur Idee des Teufels stimmt, ungeachtet uns die Idee des Teufels an sich nicht gefällt; es kommt bei dieser Art des Gefallens eben nicht auf den sachlichen Inhalt der Idee ein; um so günstiger aber, wenn dieser uns dazu gefällt; so ist es aber, wenn ein Gebäude in allen seinen Einzelnheiten seiner Zweckidee entspricht.

Hienach muss überhaupt bei allen Gegenständen, welche äussere Zwecke haben, auch die Form diesen Zwecken entsprechen, um einem gebildeten Geschmacke zu entsprechen, theils desshalb, weil sich sonst die unlustvolle Vorstellung associirt, dass

sie das, was sie zur Erhaltung oder Föderung des menschlichen Wohles leisten sollen, nicht leisten, theils weil der Widerspruch, in welchem ihre Einrichtung mit ihrer Idee steht, und der hiemit im Allgemeinen zusammenhängende Zerfall der einheitlichen Zusammenstimmung ihrer Theile uns missfällt.

Alle Gegenstände der Architektur und Kunstindustrie aber haben äussere Zwecke zu erfüllen, und so ist auch bei allen die Erfüllung der Bedingungen äusserer Zweckmässigkeit nicht blos beiläufig, sondern wesentlich zur Schönheit.

Anders mit Gegenständen, in deren Idee oder Bestimmung äussere Zweckmässigkeit gar nicht liegt; an solche stellen sich nicht dieselben Foderungen, und so können Kunstwerke ohne allen äussern Zweck recht wohl durch ihre innern Beziehungen oder durch Associationsvorstellungen andrer Art als die der äussern Zweckmässigkeit Schönheit gewinnen.

Nun aber entsteht die Frage: warum erscheinen doch nicht alle äusserlich zweckmässigen Gegenstände schön? warum erscheint uns z. B. ein Besen, ein Dreschflegel, ein Pflug, eine Miststätte, eine Scheune, ein Stall trotz aller äusseren Zweckmässigkeit nicht schön, indess alle Bedingungen des Gefallens, die nach Vorigem in solcher Zweckmässigkeit liegen, damit gegeben sind?

Wohlan: denken wir uns einmal diese Dinge statt zweckmässig vielmehr so unzweckmässig eingerichtet, dass wir ihnen ihre Unzweckmässigkeit gleich ansehen könnten, würden sie uns dann nicht entschieden missfallen? Also giebt doch die Zweckmässigkeit ein gefallendes Moment zu ihrem Eindruck her, was nur ohne anderweite Hülfen oder gar in Conflict mit gegenwirkenden Momenten nicht überall hinreicht, das Gefallen über die Schwelle positiver Lust zu treiben oder so hoch darüber zu treiben und so rein zu halten, dass wir den Ausdruck schön auf solche Werke anwenden möchten. Fehlt es an den erforderlichen Hülfen oder wirkt zu viel entgegen, so kommt der Eindruck der Schönheit nicht zu Stande, oder es kann selbst der Eindruck der Ungefälligkeit bei äusserlich ganz zweckmässigen Gegenständen überwiegen.

Und so soll überhaupt nicht gesagt sein, dass die Werke der Architektur und Kunstindustrie ihre Schönheit blos auf Erfüllung äusserer Zweckmässigkeitsbedingungen stützen können; im Gegentheil bedarf es noch der Ergänzungsbedingungen dazu, von denen

zu sprechen sein wird; es geht nur die Zweckerfüllung bei diesen Gegenständen als Hauptbedingung allen andern Bedingungen voran; diese oder jene können fehlen oder sehr zurücktreten; die in die Erscheinung tretende Zweckmässigkeit darf nicht fehlen, soll nicht die Schönheit fehlen.

Rumohr sagt einmal (Italien. Forsch. I. 88): »Nachdem die Baukunst der Nothwendigkeit und Stärke genügt hat, darf sie auch nach Schönheit streben.« Richtiger würde es heissen: »Nachdem die Baukunst den Bedingungen äusserer Zweckmässigkeit genügt hat, darf sie auch danach streben, den Eindruck derselben zu dem der Schönheit zu vollenden«; denn äusserlich aufsetzen lässt sich die architektonische Schönheit nicht auf die Zweckmässigkeit.

Zuvörderst aber bedarf es einer innern Hülfe. Es leuchtet ja ein, dass ein Beitrag der Zweckmässigkeit zur Wohlgefälligkeit oder Schönheit nur bei dem zur Geltung kommen kann, dem die Bedingungen der Zweckerfüllung geläufig genug geworden sind, dass sich das Gefühl dieser Erfüllung beim unmittelbaren Eindrucke geltend macht. Bei Gegenständen, mit denen wir umzugehen gewohnt sind, macht sich das bis zu gewissen Gränzen von selbst und lässt sich voraussetzen, dass es sich gemacht habe; Analogie aber führt von solchen Gegenständen auch über solche hinaus. So freut sich wohl jeder, der auch gar nichts von Baukunst versteht, seinen guten Geschmack damit beweisen zu können, dass er eben so Säulen an einem Gebäude verwirft, die nichts oder wenig zu tragen haben, also unnöthig Masse verschwenden, wie solche, die zu viel zu tragen haben, hiemit den Einsturz drohen. Einem Fach-Architekten aber werden Fehler des Bauwerkes beim ersten Blicke auffallen und hiemit unmittelbar Missfallen wecken können, die dem Ungeschulten nicht eben so auffallen, daher auch nicht eben so missfallen; anderseits aber wird der Architekt an einem Bauwerke, in dem er Alles zur vollständigen Zweckerfüllung fein und richtig abgewogen findet, ein Wohlgefallen finden können, was dem, der nichts von Baukunst versteht, daran zu finden versagt ist. So wird auch nur ein Pferdekenner die Schönheit eines Pferdes, ein Militär die Schönheit einer Waffe, will man überhaupt bei solchen Gegenständen von Schönheit sprechen, vollkommen würdigen können. Und so kommt es wohl vor, dass ein Sachverständiger, bei dem sich das Gefühl, dass eine

Sache ihrem Zwecke vollkommen entspreche, besonders lebhaft geltend macht, dieselbe schön nennt, an welcher der Nichtsachverständige nichts Schönes findet; und wird sich überhaupt jeder, der keine sachliche Einsicht in die Zweckmässigkeitsbedingungen eines Gegenstandes, der auf äussere Zweckmässigkeit Anspruch macht, hat, bescheiden müssen, kein sichres oder zureichendes Urtheil über dessen ästhetischen Werth haben zu können. Auch werden solche Gegenstände von Kunstlaien hauptsächlich nur nach Geschmacksübertragung von Kunstkennern beurtheilt.

Weiter aber: bei allen Gegenständen überhaupt, deren Zweckmässigkeit blos dahin geht, uns vor Unlust, Nachtheil zu schützen, uns das Nothwendige an Speise, Trank, Kleidung, Wohnung zu gewähren, kann die Vorstellung hievon auch nicht mehr leisten, als der associativen Unlust beim Anblicke dieser Gegenstände zu wehren, sie also nicht missfällig erscheinen zu lassen; und bei vielen Gegenständen führt sogar der unmittelbare Gebrauch oder führen die Umstände, unter denen sie auftreten, vielmehr missfällige als wohlgefällige Associationsvorstellungen der Mühe oder Unreinlichkeit herbei, welche über die des fernerliegenden Zweckes überwiegen. Bei vielen endlich kommt ein missfälliger directer Eindruck mit der wohlgefälligen Association des Zweckes in Conflict.

Bei alle dem bleibt zwar das Moment der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen durch die Zweckidee so wie der Widerspruchslosigkeit mit der Idee unverkürzt, aber wird selbst beim Sachverständigen für sich allein nicht leicht hinreichen, den Eindruck unmittelbaren Wohlgefallens über die Schwelle zu treiben, schon desshalb, weil wir zu vielen zweckmässigen Gegenständen täglich begegnen, welche diesen Bedingungen genügen, somit die abstumpfende Wirkung der Gewöhnung sich hiebei geltend macht. Was uns aber wegen Gewöhnung nicht mehr lustvoll reizt, dessen Vermissen kann doch noch mit Unlust empfunden werden.

Nehmen wir einen Pflug. Jeder weiss, dass derselbe dient, das Feld zu bearbeiten, und hiemit zu den entfernten Bedingungen gehört, den Hunger zu stillen. Sollte uns der Pflug diesem Zwecke nicht zu entsprechen scheinen, so würde er uns missfallen, was für Anstrengungen auch die Kunst machte, ihn zu verschönern; aber insofern er uns nur diesen Zweck zu erfüllen

scheint, rechnen wir ihm diese Pflichterfüllung nicht in einem positiven Schönheitsgefühle an. Auch wird die Association der schweren Arbeit mit dem Pfluge noch näher liegen, als die Association der Ernte, die er vorbereitet. Endlich hat der Pflug eine verzwickte Form, die sich keinem Princip anschaulicher Einheit fügt. Mit all' dem erscheint der Pflug eher hässlich als schön und würde jeden übrigens schmucken Edelhof verunzieren. Doch wird jemand, der mit den Bedingungen der zweckmässigsten Einrichtung eines Pfluges wohl vertraut ist, am Anblick eines solchen, der dieselben wirklich in neuer ungewöhnlicher Weise erfüllte, ein entschiedenes positives Wohlgefallen unmittelbar haben können.

Unzählige Menschen sehen wir einfach, reinlich, durchaus zweckmässig gekleidet, ohne weder positives Gefallen noch Missfallen daran zu finden, indem die Kleidung eben nichts weiter leistet, als dem Bedürfniss zu genügen, und wir solcher Kleidung alltäglich begegnen.

Nun aber giebt es viele Gegenstände, deren Zweck über die blosse Verhütung oder Hebung von Unlust dahin geht, das Wohlbefinden, den Lustzustand selbst in positiver Weise zu födern oder zu dieser Föderung mit zu helfen, und je wirksamer die Association davon erweckt werden kann, um so mehr wird es zur Wohlgefälligkeit oder Schönheit des Gegenstandes beitragen, und dazu wesentlich mit helfen, dass wir solchen Gegenständen nicht eben so alltäglich begegnen als denen, die blos dem täglichen Bedürfniss genügen. Ein Wohnhaus kann eben blos so aussehen, dass es den nöthigen Schutz gegen Witterung, den nöthigen Platz und das nöthige Licht zu den täglichen Geschäften des Lebens gewährt; aber auch so aussehen, dass sich behaglich oder prächtig darin wohnen lässt. Ein Trinkgefäss kann so aussehen, dass es nur gemacht scheint, den Durst daraus zu löschen; aber auch so, dass es zum Dienste bei einem festlichen Trinkgelage gemacht scheint. Wodurch immer derartige associative Eindrücke erweckt werden, sie werden wirksame Hebel der Erweckung des Schönheitsgefühles sein, ihrerseits aber eine Hülfe durch Momente directer Wohlgefälligkeit, als wie Regelmässigkeit und das Auge beschäftigende Gliederung der Form, erfahren können, sofern solche nur dem Zwecke nicht widersprechen. Und namentlich können Verzierungen nicht nur durch directe Wohlgefälligkeit die associative des Zweckes unterstützen, sondern auch durch sinnvolle Beschaffen-

heit den wohlgefälligen Charakter des Zweckes deutlicher hervorheben. Ja die edelsten und zweckmässigsten Werke der Architektur und Kunstindustrie bedürfen im Allgemeinen solcher Hülfen, um den unmittelbaren Eindruck der Wohlgefälligkeit oder Schönheit zu machen, nicht arm und leer zu erscheinen, indess alle diese Hülfen ohne die Grundlage der Zweckmässigkeit auch keine Schönheit zu erzielen vermöchten. Könnte man doch einem Bauwerke, einem Gefässe, an das keine Verzierungen gewandt sind, überhaupt schwerlich ansehen, dass es bestimmt ist, höheren Lebensgenüssen zu dienen. Associativer und directer Eindruck haben sich darin zu unterstützen; so viel man aber Zierrathen an ein unzweckmässiges Werk der Architektur oder Kunstindustrie wenden möchte, würde man damit den Eindruck nicht bannen können, dass die Hauptsache über der Nebensache vernachlässigt sei.

Aus vorigen Gesichtspuncten erklärt sich, dass manche Werke der Architektur und Kunstindustrie bei gleicher Wahrung äusserer Zweckmässigkeit sich doch in keiner Weise eben so wohlgefällig oder schön herstellen lassen als andre, sei es, dass sie keinen gleich vortheilhaften Associationen Raum geben, sei es, dass man nicht die gleichen Hülfen der Wohlgefälligkeit dazu herbeiziehen kann, ohne in Widerspruch mit der Zweckmässigkeit selbst oder andern Bedingungen der Wohlgefälligkeit zu kommen. So möchte man alle Mittel, mittelst deren man andre Gegenstände zu verschönern sucht und zu verschönern vermag, an einem Kochtopf versuchen wollen, und würde ihn doch nicht gleich wohlgefällig herzustellen vermögen als einen Weinkelch, ja durch den Versuch, es diesem an Schönheit gleich zu thun, den Grad der Wohlgefälligkeit, dessen der Topf noch fähig ist, für einen recht gebildeten Geschmack nur schmälern.

In der That kann der Kochtopf, ohne seinem Zwecke zu widersprechen und dadurch auf associativem Wege missfällig zu werden, nicht dieselbe gegliederte Form annehmen als der Kelch, sondern verlangt eine einfachere plumpere Rundung. Zweitens liegen bei dem Kochtopf die ungefälligen Associationsvorstellungen an den Brudel der Küchenarbeit und das Rohmaterial, was er aufzunehmen hat, um so näher und bestimmen den Eindruck um so stärker, je zweckmässiger er ist, indess die wohlgefällige Association seines Zweckes, zu unsern Tafelfreuden beizutragen, als ferner liegend mehr zurücktritt, wogegen an den Anblick eines Wein-

kelches sich die Vorstellung eines unmittelbaren Genusses um so mehr associirt, je mehr er durch seine Gestalt und geeignete Verzierungen daran erinnert. Drittens können Verzierungen überhaupt nicht eben so beim Topfe wie beim Kelche dienen, sei es den directen sei es den associativen Factor der Wohlgefälligkeit zu heben, theils weil die Anbringung von Verzierungen dem Gebrauche oder der Gebrauch den Verzierungen schaden würde, theils weil Verzierungen, die man etwa symbolisch vielmehr zum ferner liegenden wohlgefälligen Zwecke als nahe liegenden Gebrauche in Beziehung setzen wollte, mit den näher liegenden Associationsvorstellungen dieses Gebrauches in Widerspruch treten würden, was Alles von einem gebildeten Geschmack missfällig empfunden wird, und dem verzierten Kochtopf den Zuruf einzutragen hätte: bist weder Kochtopf weder schön.

So bedarf auch der Pflug zu seiner Leistung der verzwickten Form. Wollte man ihn anmalen oder schön schnitzen, so würde er als ein Ding vielmehr zum Ansehen als zum Pflügen bestimmt erscheinen, und nicht so frei gehandhabt werden als der unverzierte Pflug; dem richtigen Geschmacke aber würde er dadurch schon im Ansehen verleidet sein.

XVI. Commentar zu einigen Aussprüchen Schnaase's in Sachen der Architektur.

Die falsche Ansicht, dass die äussere Zweckmässigkeit bei Gegenständen, in deren Bestimmung äussere Zweckmässigkeit liegt, neben der Schönheit derselben so zu sagen nur hergehe, führt häufig auch zu falschen Consequenzen. Man empfindet die Schönheit eines Bauwerkes, aber man gönnt es der Zweckmässigkeit nicht oder traut es der Zweckmässigkeit nicht zu, diese Empfindung hervorgerufen oder auch nur dazu beigetragen zu haben, und sucht den Grund des unmittelbaren Wohlgefallens am Bauwerk anderswo. Ein Beispiel davon kann man in folgenden Aussprüchen eines sehr geschätzten Kunstkenners finden, welche zugleich Gelegenheit geben mögen, die im vorigen Abschnitte entwickelten allgemeinen Gesichtspuncte nach einigen besondern Beziehungen auszuführen und damit um so wirksamer zu erläu-

tern. Dagegen, dass wir die ganze Schönheit eines Bauwerkes auf Zweckmässigkeit zurückführen wollen, ist schon im vorigen Abschnitte Verwahrung eingelegt, und es wird unten darauf zurückzukommen sein.

Schnaase sagt in s. niederländischen Briefen bei Besprechung der Säulenstellungen an Tempelbauten: »Nicht die Zweckmässigkeit, sondern die Schönheit macht die engen, der Stärke des Säulenstammes proportionalen, Intercolumnien nöthig .... Die Theile des Gebäudes müssen harmonisch sein, die Säule darf dem Gebälk nicht zu hart widersprechen; sie muss, obgleich aufrecht stehend, eine Spur des Horizontalen an sich tragen, aus den einzelnen Säulen muss eine Reihe werden.«

Der Sinn ist der: das Gebälk läuft horizontal; also muss, damit nicht das Auge einen missfälligen Widerspruch der Formen gewahre, auch die Gesammtheit der das Gebälk tragenden Säulen einen horizontalen Zug zeigen, was der Fall sein wird, wenn sie eng genug stehen, um dem Blick eine fortlaufende Reihe darzubieten; nicht mehr dagegen, wenn sie so weit stehen, dass Lücken auffällig werden. Wir betrachten dann jede Säule für sich, und so tritt nun eben der Widerspruch zwischen ihrer verticalen Richtung und der horizontalen Richtung des Gebälks grell und missfällig hervor. Ob die Säulen durch ihr Weiter- oder Engerstehen nun auch dem Zwecke des Gebäudes genügen, ist für unser Schönheitsgefühl gleichgültig. Nicht auf den Zweck der Formen, sondern auf die nichts damit zu schaffen habende Einstimmung oder den Widerspruch derselben in sich achtet es dabei.

Nun fragt sich zuvörderst: fodert wohl das Auge sonst, dass Theile, die ihrer Bedeutung nach so verschieden sind, wie Tragendes und Getragenes, sich zu einer Form-Aehnlichkeit accommodiren? Müsste nicht aus gleichem Grunde ein Tisch, um schön zu sein, seine Platte, statt von 4 Füssen, von einer fortlaufenden Reihe derselben tragen lassen? Aber um directer zu zeigen, dass Schnaase's Auffassung hier nicht im Rechte ist, braucht man blos das Material des Bauwerkes zu wechseln. Beim Steinbau dürfen die Säulen nicht weit stehen, weil sich sonst sofort das Gefühl geltend machen würde, dass sie die überliegende Steinlast nicht zu tragen vermögen. Wollte man die Säulen im Holzbau verhältnissmässig gleich eng stellen, so würde sich das Gefühl des Unnöthigen von selbst aufdringen. Dort würde uns ängstlich zumuthe

werden, hier würde uns die Aengstlichkeit des Baumeisters und die mangelnde Motivirung durch einen Zweck missbehagen. Also vertreten im Holzbau entfernt stehende, zierlich geschnitzte schlanke Säulen die Stelle der engen Säulenordnungen des Steins, ja die Säulen können beim Holzbau oft ganz wegfallen, wo sie der Steinbau unerlässlich fodert. So ist nichts ansprechender als das über die Aussenwand weit vorgreifende Dach der Gebirgshütten, was durch nichts oder nur hier und da durch einen einzelnen Pfeiler gestützt ist. Nun vollends im Eisenbau. Jede Säule, die uns im Stein nach dem reinsten Ebenmasse geformt, schlank und ragend erschien, würde uns in Eisen feist, träg und drückend, so zu sagen im Fett der eigenen Masse erstickend vorkommen. Die Formen des Eisenbaues wollen überhaupt noch schlanker sein als die des Holzbaues, und die fast in Stäbe übergehenden Säulen desselben in Verhaltniss zu ihrer Dicke noch weiter von einander stehen. Alles am Eisen will zeigen, dass es noch fester ist als es schwer ist. Spielend löst es Aufgaben, an welchen Holz und Stein ermüden oder an die sie sich nicht wagen. Durch den Guss schmiegt es sich in alle Formen, und so vermag sich der Eisenbau mit den leichtesten und zierlichsten Gliedern emporzuranken. Er vermag es, aber unser Schönheitsgefühl verlangt es nun auch von ihm.

Freilich müssen wir die Natur des Eisens, des Holzes, des Steines kennen, um den, von ihrer zweckmässigen Verwendungsweise abhängigen, Beitrag zur Schönheit des Bauwerkes zu empfinden. Wir kennen sie aber genug aus täglicher Erfahrung, um ohne Weitläufigkeit und Rechnung beim Anschauen gegebener Verhältnisse fühlen zu können, ob sie dieser Natur widersprechen oder nicht, und wo unser Urtheil in dieser Beziehung unsicher wird, wird auch das Schönheitsgefühl unsicher werden.

Man darf sagen, dass ein Theil der baulichen Schönheit auf Experiment und Rechnung beruht; denn die Kenntniss der zweckmässigsten Massen-, Form- und Dimensionsverhältnisse ruht hierauf, und kann nicht anders als auf jenen Wegen erworben werden. Aber ein gebildetes Gefühl für die bauliche Schönheit fasst das ganze Resultat hievon mit Lust zusammen, und ehe das Gefühl nicht so weit gebildet ist, dass es diess vermag, bleibt auch dieser Theil der baulichen Schönheit wirkungslos. Die absolut zweckmässigsten Verhältnisse aller Theile sind nun unstreitig für kein

Gebäude in keinem Baustile gefunden, aber es ist auch kein Gefühl so gebildet, dass es spürte, was an absoluter Zweckmässigkeit noch fehlt; das entspricht sich.

Im Steinbau selber verlangen wir, dass die Säulen bald enger bald weiter (im Verhältniss zu ihrer Dicke und Länge) von einander stehen; wir verlangen es, auch wenn wir nichts von Baukunst verstehen. Forschen wir aber nach, so finden wir, dass auch hier das richtige Schönheitsgefühl jedesmal mit dem richtigen Zweckmässigkeitsgefühl zusammentrifft. Es würde uns nicht gefallen, die schlanken corinthischen Säulen eben so weit auseinandertreten zu sehen, als die untersetzten dorischen. Jene dürfen nicht anders als eng stehen, wenn sie überhaupt ungebrochen stehen sollen, während kurze und dicke Säulen, wenn sie sich eng stellen wollten, halb müssig stehen, Material, Platz und Licht umsonst rauben würden. Wir sehen es der corinthischen Säule wohl an, dass sie sich keine gleiche Tragkraft zutrauen darf, als die dorische, und wollen daher, dass sie sich mehr von andern helfen lasse; während wir der dorischen Säule das Stück Arbeit, was sie nach ihrem stärkeren Bau allein thun kann, nun auch allein zu thun zumuthen.

Das scheint nicht auf die Pfeiler im Innern unserer gothischen Kirchen zu passen. Sie sind schlank und ragend und stehen doch verhältnissmässig hiezu weiter als alle eigentlichen Säulen, wie sie an griechischen Tempeln, häufiger aussen als innen, angebracht sind; warum nun nicht eben so weit gestellte Pfeiler auswendig wie inwendig? Schnaase sagt hierüber (S. 196): »Gerade umgekehrt sind Pfeiler für das Aeussere des Gebäudes unpassend, weil der Blick des Beschauers, statt an einer festen Gestalt zu haften, sich in den offenen beschatteten Räumen wie in einer dunkeln Innerlichkeit verliert, und so das Bild eines krankhaften unvollendeten Wesens erhalten würde.*) Im Innern dagegen gewährt dieser Mangel entschiedene Vortheile, denn die Linie der Pfeiler, eben weil sie so wenig körperlichen Zusammenhang hat, nur durch getrennte Puncte bezeichnet, mithin ideale, mathematische Linie ist, giebt sich uns als etwas Unselbständiges, als die blosse Gränze der Fläche zu erkennen« u. s. w. — Hiegegen meine

*) Kann man nicht diesen Ausdruck vielmehr auf das hier gebrauchte Bild selbst anwenden?



ich, wäre die Betrachtung so zu stellen: die Pfeiler im Innern haben theils eine andre Bestimmung, theils finden sie sich unter andern Bedingungen des Haltes als die Säulen im Aeusseren. Sie müssen weit stehen, weil sie sonst als eine Art Wand den Raum, der die Gemeine mit allem, was zum Gottesdienst gehört, als ein gemeinsames Gefäss umschliessen soll, zweckwidrig in Fächer trennen würden, indess enge Säulen draussen als eine Art Gitter einen halben Abschluss gegen das Aeussere vorstellen; sie können aber auch weit stehen, weiter als Säulen bei gleicher Schlankheit, weil sie nicht wie diese die Oblast des Gebälkes zu tragen, sondern nur eine Wölbung zu stützen haben. Diese ist es eigentlich, welche, indem sie sich auf die Seitenwände lehnt, das Dach schwebend hält. Nur indem sie verzagt, über dem weiten Raum, den sie unter sich gebreitet sieht, sich ganz allein durch eigene Kraft gespannt zu halten, zieht sie sich stellenweise zusammen und senkt sich als Pfeiler herab, schlägt so zu sagen Wurzel im Boden. Als blosses Unterstützungsmittel zum Tragen braucht daher auch der Pfeiler nicht die gleichen Bedingungen des Halts zu erfüllen, die er erfüllen müsste, wenn er als Säule dieselbe Oblast zu tragen hätte, und so tritt er weiter von seinem Nachbar, um den Raum nicht zu sperren, der eigentlich ganz frei sein möchte; während die Säulen sich zusammendrängen, um sicher und leicht zu tragen, was sie zu tragen haben, und um zugleich Thor und Spalier, nach Umständen mehr das Eine oder Andre, für den Raum zu bilden, den sie umschliessen. Ein richtiges Gefühl aber fühlt das Alles heraus, ohne dass es in einzelnen Vorstellungen vorschwebt.

Schnaase hat noch einen andern Grnnd, wesshalb Säulen im Allgemeinen eine engere Stellung verlangen als Pfeiler, der in ihrer runden und auch sonst ausgearbeiteten Gestalt liege. Diese nämlich soll der Säule einen Anschein von Selbständigkeit geben, der ihr doch als Glied eines Ganzen nicht zukomme; der Blick werde dadurch leicht bei der einzelnen Säule festgehalten und laufe somit Gefahr, den Gesammteindruck des ganzen Gebäudes zu verlieren, wenn nicht der Zusammenschluss der Säulen in ihrem engen Stande dadurch, dass er jener Selbständigkeit widerspreche und den Blick nöthige, immer auf eine ganze Reihe Säulen auf einmal zu reflectiren, der vereinzelnden Wirkung jeder einzelnen ein Gleichgewicht halte.

Bemerken wir hiegegen: allerdings kann einem Theile eines Bauwerkes eine grössere Selbständigkeit zukommen als einem andern, sofern er nämlich einen grösseren Beitrag zur Erfüllung der ganzen Bestimmung des Gebäudes giebt; er erscheint dann mehr als ein Theil, der andre von sich abhängig hat, als dass er selbst von andern abhängig schiene. Fesselt nun ein solcher Theil das Auge mehr, so verdient er auch es mehr zu fesseln, und es wird keine Gefahr entstehen, dass der Eindruck des Ganzen darunter leide, da er vielmehr gerade dadurch in rechter Weise zu Stande kommt, dass jeder Theil nach Massgabe seiner Bedeutung für das Ganze auch sich in der Anschauung geltend macht. Hienach aber darf die Säule am griechischen Tempel in der That das Auge mehr auf sich ziehen und fesseln, als der Pfeiler im gothischen Gebäude, weil sie nach dem Angeführten wirklich eine grössere Selbständigkeit hat, und so mögen selbst Verzierungen beitragen, diese Bedeutung der Säule um so mehr hervorzuheben.

Nicht blos in Betreff der Stellung aber, sondern auch der Hauptform der Säulen gehen Schönheit und Zweckmässigkeit Hand in Hand. Warum ist die Säule unten dicker als oben? weil diess ihrer Stabilität zu Statten kommt. Warum schwillt sie gegen die Mitte etwas an? weil sie an dieser Stelle am leichtesten geneigt ist zu brechen und eine Verstärkung dieser Stelle Schutz dagegen gewährt. Eine Tänzerin mag auf einer Fussspitze schweben; hier mag die Verjüngung nach Unten eben so schön sein als bei der Säule die Verjüngung nach Oben; aber die Tänzerin soll sich bewegen und die Herrschaft der Seele und Lebenskraft über die Schwere zeigen; die Säule soll stehen und tragen, und die vollkommene Unterordnung unter die Gesetze der Schwere und Haltbarkeit des Materials zeigen.

Für den ersten Anblick zwar kann man es auffallend finden, dass Stuhl- und Tischbeine, die doch so gut als Säulen eine Last zu tragen haben, gerade nach dem entgegengesetzten Princip geformt sind. Statt sich nach Oben zu verjüngen, verjüngen sie sich nach Unten, und während jede erhebliche Schiefstellung oder gar Krümmung einer Säule zu vermeiden ist, lieben es Stuhl- und Tischbeine, namentlich erstre, sich etwas nach Aussen zu richten oder gar unten nach Aussen zu biegen. Mit all' dem erscheinen sie nicht nur nicht ungefällig, sondern fodern diese Verhältnisse zur Wohlgefälligkeit. Muss nicht doch hier Schnaase's Betrach-

tungsweise aushelfen? Aber im Gegentheile, wie kann sie es, wie das Gefallen an so entgegengesetzten Verhältnissen erklären? Nach Zweckbetrachtungen hingegen findet sich die Erklärung leicht so: Die Rücksicht auf Stabilität ist hier von den einzelnen Beinen auf das zusammenhängende Ganze in der Art verlegt, dass das Möbel steht, so lange die durch den Schwerpunct gehende Verticale in die Grundfläche zwischen den Beinen eintrifft, daher der Vortheil, die Beine etwas nach Aussen zu richten oder zu biegen. Eine verbreiterte Basis jedes einzelnen Beins würde hiezu nichts helfen, sondern das Möbel nur schwerfälliger machen, indess die breite Anheftung oben die Beine vor dem leichten Abbrechen schützt. Bei den Säulen, die ein Gebälk tragen, hat jede verhältnissmässig mehr für sich zu stehen, und ihrer Aufgabe selbständig zu genügen. Doch fehlt die, auf die ganze Zusammenstellung solidarisch bezügliche, Rücksicht der Stabilität auch bei der Säulenstellung am griechischen Tempel nicht ganz, nur dass sie blos leise und so zur Geltung kommt, dass die Stabilität der einzelnen Säule nur unmerklich durch die Schiefe leidet. Die äussern Säulen der Tempelfronten neigen sich nämlich etwas gegen die innern, und so ahmt das Ganze der Säulen gewissermassen die einzelne Säule nach.

Nun aber kommen wir darauf zurück, dass nicht Alles an einem schönen Bauwerk aus Zweckmotiven abzuleiten und die Schönheit desselben nicht ganz darauf zurückzuführen ist. Das Kapitell, der Fuss, die Cannelirung der Säulen lassen sich nicht aus äussern Zweckmotiven ableiten. Gewiss hat Schnaase Recht, wenn er abgesehen von äussern Zweckmotiven Formvermittelung zwischen aneinandergränzenden vertikalen und horizontalen Theilen, wie Säule und Gebälk, der Wohlgefälligkeit dienlich hält. Nur braucht man nicht den Säulen zuzumuthen, eng zu stehen, um keinen schroffen Gegensatz zwischen Säulen und Gebälk spürbar werden zu lassen, sondern kann dafür das, die Säule nach oben vertikal fortsetzende und zugleich im Sinne des Gebälkes horizontal erweiternde, Kapitell in Anspruch nehmen. Indem dieses für jede Säule insbesondre den Sprung in die horizontale Richtung durch einen wohlgefälligen Uebergang ersetzt, bedarf es nicht nur keines Scheins der Horizontalität mehr für die ganze Säulenreihe, sondern würde dieser auch in Widerspruch damit stehen, dass die ganz verschiedene Bedeutung der Säulen und des

Gebälks einen verschiedenen Eindruck machen soll. Die Verdickung der Säule nach Unten, die Schwellung gegen die Mitte, die Neigung der Säulen gegen einander, obwohl in der That im Sinne des Zweckes, sind doch nicht so dringend dadurch gefodert, dass nicht die Leistung derselben, die Säule und das Ganze der Säulenstellung minder monoton und steif, oder, wie man sich ausdrückt, lebendiger erscheinen zu lassen, noch wichtiger erschiene. Man könnte sogar meinen, es sei damit wirklich blos auf diese Belebung abgesehen. Aber eine Verdickung und Schwellung der Säule oben statt unten, ein Zusammenneigen der Säulen unten statt oben würde der Monotonie, der Steifheit ganz eben so wehren, als die wirklich eingehaltenen Verhältnisse, und würde doch abscheulich, geradezu unerträglich aussehen. Also unterstützen sich beide Momente der Wohlgefälligkeit, für sich allein wenig wirksam, im widerspruchslosen Zusammentreffen nach dem so oft von uns in Anwendung gezogenen Princip der ästhetischen Hülfe zu einer erheblichen Leistung.

Und so soll auch den Verzierungen, der Symmetrie, dem goldnen Schnitt und was man sonst meint von an sich schönen Verhältnissen in der Baukunst finden zu können, ihr Beitrag zur Schönheit des Ganzen, ja die Erfüllung des Ganzen zur Schönheit, nicht dadurch bestritten und verkümmert sein, dass die Zweckmässigkeit das Fundament der architektonischen Schönheit bleibt, ohne dessen Dasein diese Hülfen nichts helfen und durch dessen Verletzung sie nur schaden. Ja man kann es gelten lassen, dass von der Zweckmässigkeit zu Gunsten andrer Bedingungen der Schönheit nachgelassen wird, wo die Zweckmässigkeit nur so entfernt oder in so untergeordneter Beziehung in Rücksicht kommt, dass der Nachtheil durch Verletzung derselben über dem Vortheil durch Erfüllung der andern Bedingungen nicht merklich gespürt wird. An sich liegt es im Sinne der äussern Zweckmässigkeit, dass nicht mehr Arbeit, Fleiss, Kosten auf das Bauwerk gewendet wird, als der äussere Zweck desselben eben fodert. Aber in Ausarbeitung des Kapitells, des Fusses, der Cannelirung der Säulen wird mehr darauf gewandt. Nun aber widersprechen sie doch nicht direct dem äussern Zweck des Bauwerks, sondern kommen nur bei Rücksichtsnahme auf die Weise, wie es gebaut wird, in entfernte Zweckrücksicht, und es besteht sogar die Foderung, dass auch über den äussern Zweck hinaus etwas zur Hebung

der Wohlgefälligkeit des Bauwerks geschehe; also wird auch der Nachtheil, der sich Seitens Verletzung der äussern Zweckmässigkeit aus jenem Gesichtspuncte associativ geltend machen könnte, über dem Vortheil, der sich direct durch die Wohlgefälligkeit jener Theile geltend macht, nicht gespürt.

Ich habe im Vorigen nur einige speciale Theile eines Bauwerkes in Betracht gezogen, wovon man die Anwendung leicht auf die übrigen und das Ganze wird machen können. Jeder Gegenstand der Kunstindustrie wird sich ähnlichen Betrachtungen unterziehen lassen. Beschränken wir uns auf einige Ausführungen bezüglich eines Beispiels.

Ein Gefäss hat im Allgemeinen den Zweck, etwas in sich zu fassen. Es wird unter sonst gleichen Umständen, d. i. bei gegebener Masse und Oberfläche, am meisten zu fassen im Stande sein, wenn es kugelrund ist. Käme es nun auf weiter nichts an, und käme es überhaupt bei der Schönheit blos auf äussere Zweckerfüllung an, so würde uns ein kugelrundes Gefäss dadurch, dass man ihm diese vortheilhafteste Erfüllung ansähe, besser als jedes andere gefallen. Aber noch eine Menge andre Zweckrücksichten machen ihre Ansprüche an die Form geltend, und dehnen, drücken, biegen an der Kugel, beschneiden sie, setzen ihr anderwärts wieder zu, und unser Schönheitsgefühl lässt sich das Alles nicht nur gefallen, sondern fodert es. Zugleich wird damit ausser der Zweckmässigkeit noch der directe Vortheil für das Gefallen erreicht, dass ein Reiz der Mannichfaltigkeit an jedem Gefässe schon für sich, aber auch zwischen verschiedenen Gefässen, entsteht, der bei überall kuglichen Gefässen wegfiele, durch den Gesichtspunct der Zweckmässigkeit aber immer einheitlich gebunden bleibt.

Sehen wir näher zu, so soll sich oben in das Gefäss etwas einfüllen lassen, es soll auch seinen Inhalt wieder von sich geben können; also schneiden wir einen Theil der Kugel oben ab und legen ihn entweder ganz bei Seite, oder setzen ihn, um den Inhalt noch möglichst abzuschliessen, als Deckel mit einem Knopfe zum Auf- und Abheben wieder oben auf. Das Gefäss soll sich ferner unten feststellen lassen, also opfert die Kugel ihre untere Wölbung, wir platten oder flachen sie wenigstens ab oder geben ihr einen Fuss. Eine Hohlkugel mit abgeschnittenem Obertheil und abgeflachtem Untertheil giebt die einfachste Schaale. Das Gefäss soll sich auch bequem fassen lassen; entweder bringen wir daher einen dünnen

cylindrischen Theil zum Umfassen mit der Hand zwischen Fuss und Körper an, den wir noch gern mit einem kleinen Wulst oben oder um die Mitte versehen, um die Lage der Hand zu fixiren und das Gefäss nicht darin gleiten zu lassen, oder setzen Henkel an die Seite des Gefässes, nach Umständen auch Beides. Also muss sich die Kugel oft auch zur Seite Ansätze gefallen lassen, die ohne Rücksicht auf den Zweck als störende Auswüchse erscheinen möchten, zumal wo es, wie meist bei Tassen, nur einen Henkel giebt, dem nicht einmal die Symmetrie mit einem andern zu Statten kommt. Um den Einguss zu erleichtern dient eine Umbiegung der Mündungsränder nach Aussen, um den Ausguss zu erleichtern, die stellenweise Zusammenziehung in den Schnabel, und um bei möglichst erleichtertem Ein- und Ausguss dem Gefässe seine einschliessende Kraft noch möglichst zu wahren, die halsförmige Einschnürung zwischen Mündung und Bauch, wo es nämlich auf diese Zweckrücksichten ankommt.

Während aber so die Kugelform in vertikaler Richtung oft ganz zerstört wird, bleibt doch von ihr der kreisförmige Querschnitt in jeder horizontalen Richtung des Gefässes, weil alle Nebenzwecke ihren Einfluss eben nur in jener Richtung ausüben, wenigstens bei den meisten Gefässen. Doch muss selbst die allseitige Symmetrie nachgeben, wo es der Zweck verlangt, daher der einseitige, dem Henkel entgegenstehende, Ausguss an Gefässen, die vorzugsweise bestimmt sind, oft etwas herzugeben.

Ich habe bei all dem wesentlich nur Gefässe für Flüssigkeiten im Auge gehabt. Bei Kisten, Kasten, Kästchen, Koffern widerstrebt im Allgemeinen die Form dessen, was sie aufzunehmen haben, der Anwendung krummer Flächen für die Wände, oder bringt die Construction aus Bretern die rechteckige Form von selbst mit sich.

Nun aber auch bei Gefässen etc. ist so wenig als beim Bauwerk Alles auf Zweckmässigkeit zu geben, und fodern Gefässe so gut als Bauwerke zur Steigerung des Gefallens auf einen Punct, von dem an wir anfangen von Schönheit zu sprechen, noch die Hülfe durch Verzierung und directe, d. h. von keinen Associationsvorstellungen abhängige, Formwohlgefälligkeit, so weit sich solche mit der Zweckmässigkeit verträgt. Zwar tritt, wie oben bemerkt, die Zweckmässigkeit selbst als einheitliches Bindeglied der Mannichfaltigkeit an jedem Gefässe auf; doch muss auch die anschaulich einheitliche Verknüpfung in so weit festgehalten wer-

den, als mit jener obersten Bedingung vereinbar ist, und es können in dieser Hinsicht gewisse Formen, gewisse Biegungen vortheilhafter sein als andre. Da nun das, hiebei hauptsächlich in Betracht kommende, Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen an sich einer hinreichenden Bestimmtheit ermangelt, und hier überdiess nur in Mitbestimmtheit durch den, bei jedem andern Gefässe anders modificirten, Zweck in Betracht kommen darf, so möchte zur Ermittelung des mehr oder minder Vortheilhaften in diesem Gebiete, wozu in der That kein Apriorismus ausreicht, das ästhetische Experiment mit Nutzen zuzuziehen sein. Bei den Versuchen nach der Methode der Wahl mit 10, ihrem Seitenverhältniss nach variirten, Rechtecken wurde zufolge der Tabelle S. 195 eins in gewissem Verhältnisse öfter als jedes andre vorgezogen. Setzen wir statt dessen, dass ein Künstler 10, aus irgend einem Gesichtspuncte variirte, Modelle eines Bechers verfertigte, und darauf die Methode der Wahl in entsprechender Weise anwendete, so würde er darauf rechnen können, die am häufigsten vorgezogene Becherform auch am häufigsten zu verkaufen, und damit zugleich vielleicht manchen theoretischen Betrachtungen einen nützlichen Anhalt zu geben. Der Gesichtspuncte, aus welchen die Form eines Bechers variirt werden kann, sind freilich viel mehr, als welchen die Seitenverhältnisse eines Rechteckes unterliegen; aber nachdem eine gewisse Hauptform für die Becher zu gegebenem Gebrauche schon festzustehen pflegt, wird sich hiemit die Variation der Gesichtspuncte, welche für die Abänderung noch übrig bleiben, von selbst beschränken.

Wie leicht zu erachten, lassen sich die vorigen Bemerkungen vom Becher auf jeden Gegenstand der Kunstindustrie übertragen. Und zwar würde es der Künstler bei Anwendung der Methode der Wahl auf einen solchen überhaupt leichter haben, als ich es bei meinen privaten Versuchen mit den sozusagen abstracten Rechtecken gehabt, weil er nur alle Kunden, die überhaupt etwas bei ihm kaufen, bei dieser Gelegenheit zum Experiment in betreffender Beziehung zuzuziehen brauchte, also keinen Mangel an Versuchssubjecten hätte, und die Vorzugswahl zwischen concreten Gegenständen von bestimmter Anwendung leichter fällt als zwischen einfachen Formen mit Abstraction von solcher. Zugleich würde er damit den praktischen Vortheil erreichen, die zusagendste Form gerade für den Geschmack derer, welche sein Kundenpublicum bilden, kennen zu lernen. Ob ihm freilich nicht seitens seiner Collegen eben solches Nasenrümpfen begegnen würde, als mir Seitens meiner ästhetischen Collegen in Sachen der ästhetischen Experimente begegnet ist, dafür möchte ich nicht stehen.

XVII. Von sinnreichen und witzigen Vergleichen, Wortspielen u. a. Fällen, welche den Charakter der Ergötzlichkeit, Lustigkeit, Lächerlichkeit tragen.

Meines Erachtens spielt in dem Felde, was wir hier vor Augen haben, das Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen die Hauptrolle, bedarf aber noch unterstützender Nebenbedingungen, um das Vergnügen, was die hieher gehörigen Fälle gewähren können, mit seinem eigenthümlichen Charakter über die Schwelle zu treiben.

Wohl die augenfälligste Erläuterung hiezu gewähren sinnreiche und witzige Vergleiche und Wortspiele. Bei erstern beruht das Vergnügen darauf, dass wir mit einem kurzen Blicke auf einmal einen einheitlichen begrifflichen Gesichtspunct zwischen übrigens sehr Verschiedenem entdecken, indess bei den zweiten der einheitliche Gesichtspunct durch die gleiche oder ähnliche Wortbezeichnung vermittelt wird; und zwar erwecken uns Vergleiche wie Wortspiele um so grösseres Gefallen, und finden wir sie um so leichter lustig und selbst lächerlich, je treffender, leichter fasslich die einheitliche Verknüpfung einerseits, je grösser die Verschiedenheit oder der anscheinende Widerspruch, der dadurch vermittelt wird, anderseits, je ungeläufiger, unerwarteter, überraschender, fernerliegend die Weise der Verknüpfung drittens ist, indess die ästhetische Wirkung geläufiger oder nahe liegender Verknüpfungsweisen überhaupt unter die Schwelle fällt.

In der That kommt bei der ästhetischen Wirkung dieser Spiele das Princip der Schwelle und das der Abstumpfung gegen gewohnte Reize wesentlich in Mitrücksicht. Nur sind diese Principe eben blos mitbestimmend, indess so zu sagen der Kern der Wirkung im obigen Principe liegt.

Abgesehen von diesen Mitbestimmungen aber kann die Wirkung des Princips noch von sachlicher Seite durch die, mehr nach der Lust- oder Unlustseite neigende, Beschaffenheit des Inhaltes, der in den Vergleich oder das Wortspiel eingeht, Hülfe oder Gegenwirkung erfahren. Am reinsten jedenfalls tritt die an sich rein formale Wirkung des Principes am gleichgültigsten Inhalt auf.

Unzählige Aehnlichkeiten begegnen uns täglich, berühren uns aber wegen ihrer Geläufigkeit nicht, fesseln unsre Aufmerksam-

keit nicht. In der Poesie wird man es sich doch schon gern, fast lieber als den Gebrauch directer Bezeichnungen, gefallen lassen, ein schönes Mädchen als blühende Rose, einen muthigen Mann als Löwen, einen grausamen als Tiger bezeichnet zu finden. Recht interessiren freilich wollen solche Vergleiche nicht mehr, man ist wegen ihrer häufigen Wiederkehr schon abgestumpft dagegen. Wenn aber Jean Paul den Mond einen Schwan des Himmels nennt, so erscheint uns dieser Vergleich zwar als noch ziemlich nahe liegend nicht lustig, doch interessirt uns mehr als die vorigen, da er deren Geläufigkeit nicht theilt. Auch wird das Gefallen daran dadurch verstärkt, dass uns die anmuthige Vorstellung sachlich anspricht. Nennt dann aber anderwärts Jean Paul den Mond in der Phase des Ab- oder Zunehmens, zugleich mit Rücksicht auf seine Gestalt und dass der Mond am Himmel und Mohnsaft in einer gemeinsamen Beziehung zum Schlafe stehen, einen angebissenen Mohnölkuchen, so scheint uns dieser ganz fernliegende Vergleich zwischen so ganz heterogenen Gegenständen, wenn schon in gewisser Hinsicht weniger zutreffend, doch lustiger als alle vorigen Vergleiche, indess er, wenn er gar nicht träfe, auch gar nicht vergnügen könnte, denn das Fernliegen thut es eben nicht allein, es steigert nur die Empfänglichkeit; und wollte jemand z. B. sagen, der Mond ist ein Fuchs oder ein Stück Brod, so würde man das nicht lustig, sondern nur abgeschmackt finden, weil es hier ganz an einer vermittelnden Vorstellung fehlte.

Nehmen wir Wortspiele, so berührt es uns an sich nicht ästhetisch, dass ein Wort in verschiedenen Bedeutungen vorkommt und demgemäss im Lexicon mit solchen aufgeführt wird, indem wir wissen, dass es diese verschiedenen Bedeutungen nur für einen verschiedenen Zusammenhang geltend zu machen hat, und es unwillkürlich solchem einordnen. Hiegegen finden wir es ergötzlich, wenn der wirkliche Gebrauch desselben oder eines ähnlichen Wortes oder Satzes einen gemeinsamen Mittelbegriff für die verschiedenen Bedeutungen zum Vorschein bringt, wodurch sich die Gemeinsamkeit des Wortgebrauches in unerwarteter Weise rechtfertigt. Zum Beispiel:

Jemand sagte bezüglich einer Tänzerin, welche für einen Gehalt von 4000 Thaler hauptsächlich Elfenrollen im Oberon und sonst tanzte: »2000 Thaler für jedes Bein, das ist theures Elfenbein.« — Saphir hatte von einem ihm bekannten Bankier 300 Gul-

den geliehen. Als er denselben nach einiger Zeit besuchte, sagte dieser: »ach, Sie kommen um die 300 Gulden.« »Nein, erwiederte Saphir, Sie kommen um die 300 Gulden.« — Bei einem grössern Familienfeste, dem ich beiwohnte, liess jemand, nachdem die Hauptpersonen des Festes schon hinreichend mit Toast's bedacht waren, auch die in der Versammlung gegenwärtigen Onkels leben; alsbald erhob sich ein Engländer, der, obwohl seit Jahren in Deutschland heimisch, doch in der deutschen Sprache sich nur unbehülflich ausdrückte, dessenungeachtet aber in deutschen Wortspielen excellirte, mit dem tadelnden Gegentoaste, seinerseits lasse er die Onkels mit Nichten leben.

Im ersten Beispiel ist es der Begriff der Theurung, im zweiten das Geschäft mit den 300 Gulden, im dritten der Toast auf Mitglieder der Gesellschaft, was die einheitliche Vermittelung zwischen den verschiedenen Bedeutungen begründet.

Es ist ein kurzes, so zu sagen schnell aufflackerndes und verflackerndes Vergnügen, was uns ein sinnreicher oder witziger Vergleich oder ein dergleichen Wortspiel gewährt, weil es ein kleiner Vorstellungskreis ist, in dem wir uns dabei bewegen, und dieselbe Bewegung öfter wiederholen zu wollen, alsbald die Unlust der Monotonie heraufbeschwören würde. Aber dieses kurze Vergnügen kann intensiver sein, als das längere und im Ganzen gehaltreichere, was wir aus einem Zusammenhange zu gewinnen vermögen, der uns eine einheitliche Beziehung durch eine grössere Reihe verschiedenartiger Momente verfolgen lässt, ohne aber unsre Aufmerksamheit dabei irgendwann so intensiv zu steigern und momentan so stark zu spannen, als es in Spielen jener Art durch die so unerwartet auftretende einheitliche Vermittelung zwischen zwei ganz heterogen scheinenden Vorstellungen oder Vorstellungskreisen geschieht.

Manche Vergleiche erwecken uns Gefallen, wir finden sie sinnreich, ohne sie doch lustig oder gar lächerlich zu finden, wie folgende von J. Paul: Grosse Schmerzen machen uns unempfindlich gegen kleine, wie der Wasserfall gegen den Regen deckt. — Das Glück des Lebens besteht wie der Tag nicht in einzelnen Blitzen, sondern in einer steten stillen Heiterkeit. — Leicht nun sagt man sich, dass der Lustigkeit dieser und ähnlicher Vergleiche von gewisser Seite durch den, zum Nachdenken auffodernden, Ernst ihres Inhaltes gewehrt wird; aber nicht min-

der hat daran Theil, dass das Gefallen hiebei vorwiegend vielmehr an dem Treffenden des Vergleiches, als an der Gegensätzlichkeit des Verglichenen hängt. Denn obwohl man Körperliches und Geistiges, was im Vorigen verglichen wird, sehr gegensätzlich finden kann, sind wir doch so gewohnt, das Körperliche als Symbol des Geistigen anzusehen und diess mit jenem zu vergleichen, dass uns als neu bei vorigen Vergleichen in der That vielmehr der Gesichtspunct der Gleichheit als der Verschiedenheit entgegentritt. Es knüpft sich aber hieran die Frage: woran denn überhaupt der specifische Charakter der Lustigkeit hängt.

Unter Lustigkeit eines Subjects versteht man im Allgemeinen einen Lustzustand, der einen leichten Wechsel von Vorstellungen mitführt und selbst mit auf solchem beruht, wonach objectiv lustig das ist, was einen solchen Lustzustand hervorruft oder begünstigt. Je stärker der Lustgrad und je stärker der Wechsel, worin er sich bewegt, so grösser die Lustigkeit sei es bei Subject oder Object. Ein starker Grad der Lustigkeit wird zur Lächerlichkeit. Vergleiche und Wortspiele können nun dadurch lustig und selbst lächerlich werden, dass sie Veranlassung geben, einen, durch einheitliche Verknüpfung lustvollen starken Wechsel zwischen Vorstellungen zu vollziehen. Je heterogener oder gar widersprechender die Vorstellungen sind, so lustiger wird unter sonst gleichen Bedingungen die Verknüpfung sein, aber der Charakter des Inhaltes der verknüpften Vorstellungen eben so gut der formalerseits bedingten Lustigkeit entgegenwirken als sie steigern können. Wie nun Erstres durch einen ernsten Charakter des Inhaltes geschehen kann, kann Letztres durch scherzhafte Anspielung geschehen, insofern es den Menschen überhaupt Vergnügen macht, Andern wie man sagt etwas am Zeuge zu flicken, ohne ihnen damit zu schaden; so, wenn Heine sagt: ein Mädchen ist Milch, eine junge Frau Butter und eine alte Frau Käse; oder Saphir: ein Baier ist ein Bierfass, wenn er aufsteht, ein Fass Bier, wenn er sich niederlegt.

Das Talent zu witzigen Vergleichen und zu Wortspielen deckt sich nicht. Jean Paul ist reich an erstern aber nicht an letztern, Saphir umgekehrt. Zu ersterm gehört, einen grossen Reichthum von Dingen und sachlichen Beziehungen, zu letzterm, einen grossen Reichthum von Worten mit anhängender Bedeutung auf einmal oder in schnellstem Durchlaufen sich vergegenwärtigen und der darin

liegenden Gleichungspuncte gewahren zu können. Erstres Vermögen ist unstreitig von grösserer Bedeutung als letztres, und kann mit grosser geistiger Bedeutung überhaupt zusammenhängen; doch kann es auch dem Witzigen an Tiefe mangeln, was sich leicht begreift, da jeder Witz sich in einem kurzen Vorstellungskreise abschliesst.

Dass wirklich die Lustigkeit der Vergleiche und Wortspiele, in so weit solche statt findet, auf den angegebenen Bedingungen beruht, bestätigt sich dadurch, dass sie mit einem ganz ähnlichen Charakter in Fällen auftritt, die für den ersten Anblick wenig oder nichts mit jenen Spielen und unter einander gemein haben, bei näherem Zusehen aber doch eben so die angegebene Hauptbedingung wie die Nebenbedingungen damit gemein haben. Dahin gehört die Lustigkeit oder selbst Lächerlichkeit so manchen Versehens, Versprechens, Verwechselns, alberner Antworten, Zerstreutheiten, getäuschter Erwartungen u. s. w.

Am nächsten noch reihen sich in dieser Hinsicht den Wortspielen die Druckfehler und das Versprechen (Verwechseln von Worten) an, mit dem immerhin nicht unerheblichen Unterschiede, dass hier das Wort selbst, ohne Zwischenwirkung eines Mittelbegriffes, den Umschlag in heterogene Bedeutungen vermittelt. Wird der Sinn nur unverständlich oder etwas verschroben durch den Druckfehler oder das Versprechen, so liegt noch nichts Lächerliches darin; es gehört in der That dazu, dass der eigentliche Sinn durch den Gebrauch des ähnlichen Wortes in einen mehr oder weniger widersprechenden oder doch ganz abseits liegenden umschlägt, wozu einige Beispiele in folgender Einschaltung.

Druckfehler.

In der Beschreibung eines Schulfestes: »Die Feier schloss mit der Absingung eines Choleraverses« (statt Choralverses).

Annonce: »Ein Gutsbesitzer beabsichtigt alle seine Güter zu versaufen« (verkaufen).

In einer Ausgabe von Göthe's Gedichten statt: »Die Augen giengen ihm über, so oft er trank daraus« — »Die Augen gingen ihm über, so oft trank er daraus.«

In dem Eingangsgedichte von Uhlands Liedern, 1. Ausg., statt: »Lieder sind wir, unser Vater schickt uns in die weite Welt« — »Leder sind wir« u. s. w.

Todesanzeige eines Virtuosen, der nach langem Leiden starb, statt: »Er duldete 3 Jahre« — »Er dudelte drei Jahre.«

Oeffentliche Danksagung an einen Arzt Seitens eines Gatten dafür, dass

er die Krankheit seiner Frau einer glücklichen Beerdigung (Beendigung) zugeführt habe.

Versprechen.

Ein junger Mensch, den ich zum Vorlesen engagirt hatte, beging u. a. folgende Versehen beim Vorlesen: Schillers Statue auf dem Postamte (Postamente). — Ein englischer Bär (Pair) ist gewöhnlich ein Mann von grossem Einfluss und Ansehen. — Der Mond kam am Horizonte in vollem Galopp (Glanze) herauf.

Bei Examinibus fallen unzählige falsche Antworten vor, und wenn die Examinatoren über jede lachen sollten, würden sie nicht aus dem Lachen herauskommen, statt dass sie oft nicht aus dem Aerger herauskommen; falsche Antworten aus Unwissenheit, schlechtem Gedächtniss sind zu gewöhnlich; jeder aber wird die Antworten in folgender Einschaltung lächerlich finden, weil die Vermittelung zwischen der gegebenen und der zu fodernden Antwort dabei eben so sichtbar als die Abweichung zwischen beiden unerwartet und nach ganz verschiedenen Richtungen auslaufend ist.

Bei einem Examen der Oxforder Studenten gab einer auf die Frage: warum zogen die Israeliten aus Aegypten? die Antwort: »Weil, weil, es wird wohl wegen der Geschichte mit Potiphars Weibe gewesen sein;« ein Andrer auf die Frage: warum wurde Johannes der Täufer enthauptet? »Weil er mit der Tochter der Herodias tanzen wollte.«

Auch Uebertreibungen können dadurch lächerlich werden, dass die Vorstellung von dem richtigen Masse oder Grade eines und desselben Gegenstandes in die von einem ganz falschen Masse oder Grade umschlägt. Freilich wird Niemand über Redensarten wie: »es ist höllisch heisses Wetter«, oder »ich sterbe vor Langeweile« lachen, obwohl es arge Uebertreibungen sind; aber diese und ähnliche Uebertreibungen sind im Redegebrauche des Lebens so gewöhnlich, dass solche überhaupt in absonderlicher Weise geschehen müssen, um noch Wirkung zu äussern.

Bei lächerlichen Zerstreutheiten sieht man gemeinhin, dass ein Zweck auf eine Weise zu erreichen gesucht wird, die der Weise, wie er zu erreichen wäre, ganz widerspricht. Das Bindeglied dieses Widerspruchs ist die gemeinsame Zweckvorstellung, in welcher die widersprechenden Vorstellungen zusammenlaufen. So sah ich selbst eine Frau durch alle Stuben laufen, um ihr Kind zu suchen, das sie auf den Armen hielt; wesshalb sie natürlich ausgelacht wurde. Hätte man gesehen, dass sie das Kind in einer Stube

suchte, indess man wusste, dass es in einer andern sei, so wäre es nicht lächerlich erschienen; weil darin nichts Absonderliches zu finden, dass jemand etwas an einer falschen Stelle sucht, wohin sein Blick noch nicht gedrungen ist, wohl aber, wenn er es da nicht findet, wo Blick und Gefühl ihn dasselbe unmittelbar finden lassen sollten.

Als ich in Ilmenau eine Wassercur brauchte, sagte man einem ängstlichen Badegaste daselbst nach, er habe in der Besorgniss, das Wasser, in das er steigen sollte, möchte zu kalt für ihn sein, dasselbe erst durch Hineinhalten seines Stockes geprüft.

Wenn Jemand ein Versehen, oder die Handlung eines Zerstreuten erkünstelt, und man die Absicht hiervon erkennt, fällt der Charakter der Lächerlichkeit weg, weil hiebei der Widerspruch zwischen der auf den Zweck zu richtenden und wirklich darauf gerichteten Handlungsweise für die Vorstellung wegfällt, da man ja als Zweck des Handelnden eben nur die Täuschung und die einfache Richtung der Handlung hierauf vor Augen hat.

Bei getäuschten Erwartungen, die den Charakter der Lächerlichkeit tragen, ist es statt einer gemeinsamen Zweckvorstellung, in welche die widersprechenden Vorstellungen zusammenlaufen, vielmehr die gemeinsame Ausgangsvorstellung einer Art von Geschehen, die in widersprechende Modificationen ausläuft, worin das Bindeglied zu finden.

Nichts ist lächerlicher als die Sprünge junger Katzen. Warum? Wir sind gewohnt, von jeder Bewegung, die wir vorgenommen sehen, die folgende in einer gewissen Consequenz derselben zu erwarten. Aber die Sprünge junger Katzen widersprechen fast in jedem Momente dieser natürlichen Erwartung.

Läuft ein Kind seiner vom Winde weggewehten Mütze nach, so finden wir das nicht lächerlich, ein Kind sehen wir überhaupt mehr laufen als gehen; läuft aber ein ernsthafter Mann seinem Hute nach, so erscheint es uns aus demselben Grunde als der Sprung einer jungen Katze lächerlich; und vielleicht wird man diesen Vergleich selbst lächerlich finden, weil man es nicht gewohnt ist, einen ernsthaften Mann mit einer jungen Katze verglichen zu sehen.

Wenn ein Ziegel vom Dache fällt, woran man nicht gedacht, so besteht kein Grund der Lächerlichkeit; wenn aber jemandem etwa ein Ziegelstein vor die Füsse fällt, während er den Fall einer

Rose aus schöner Hand erwartete, so wird er das selbst lächerlich finden, falls ihn der Fehlschlag der Erwartung nicht sachlich zu sehr verdriesst, und wir werden es jedenfalls lächerlich finden, die seinen Verdruss nicht theilen, um so mehr, wenn wir ihm denselben gönnen. Auch für uns aber würde der Fall aufhören lächerlich zu sein, wenn der Ziegelstein den Mann todt schlüge oder schwer verletzte, weil die sachliche Unlust an dem Unglück die formale Lust der Lächerlichkeit nicht zur Geltung kommen liesse; und diess Beispiel kann für viele andre gelten, wo die Lächerlichkeit wegen sachlicher Gegenwirkungen nicht zu Stande kommt.

Man kann bemerken, dass bei zweckwidrigen Handlungen, getäuschten Erwartungen und in andern Fällen, wo der Vorstellung durch die Thatsache widersprochen wird, das Princip der Vorstellungseinstimmigkeit in Conflict mit dem Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen tritt, welchem diese Fälle hier untergeordnet sind. Während sich nämlich das Gefallen an solchen Fällen auf die Befriedigung des letztern Princips schreiben lässt, könnte von der Verletzung des ersten vielmehr Missfallen erwartet werden. Es ist aber schon früher (S. 82) im Allgemeinen bemerkt, dass die Unlust, die aus Verletzung dieses Princips entsteht, leicht unter der Schwelle bleibt, wenn der Widerspruch nicht tief in unser theoretisches und praktisches Interesse eingreift, und um so weniger wird sie zur Geltung kommen können, wenn sie von der starken gegentheiligen Wirkung eines andern Princips überboten wird. Auch compensirt sie sich in jenen Fällen so zu sagen von selbst. Was kommt uns z. B. darauf an, wenn eine Katze einen andern Sprung macht, als wir erwarten konnten; wir finden freilich dadurch unsrer Vorstellung widersprochen, aber auch dieselbe unmittelbar widerlegt, berichtigt, den Widerspruch im selben Momente gehoben, so wie er entsteht, die neue Vorstellung tritt einfach an die Stelle der alten; und die Hebung eines Widerspruches ist eben so im Sinne der Lust, als der Widerspruch im Sinne der Unlust; also bleibt dem Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen hier so zu sagen freier Raum, seine Wirkung zu äussern. Anders, wenn uns etwas wider den gewohnten Gang der Natur zu laufen, den Gesetzen derselben und hiemit den von uns festzuhaltenden, Voraussetzungen zu widersprechen scheint; das erscheint uns selbst

dann nicht lächerlich, wenn es sonst alle Bedingungen davon zu vereinigen scheint. An die Stelle der Lächerlichkeit tritt hier das Gefühl der Unheimlichkeit. Setzen wir z. B. einmal, der Regen finge, nachdem wir ihn, so oft es bisher regnete, abwärts strömen sahen, nach dem Herabfallen plötzlich wieder aufwärts zu strömen und die Sprünge junger Katzen nach allen Richtungen nachzuahmen an, so würde uns das doch nicht eben so lächerlich erscheinen, weil unsere Voraussetzungen vom Erfolge nicht durch den widersprechenden Erfolg entwurzelt werden könnten, der Widerspruch also dauernd bestehen bliebe und uns in unseren Naturansichten irrte.

Also würde es untriftig und geradezu verkehrt sein, die Lächerlichkeit in den angeführten Fällen auf das Dasein des Widerspruchs an sich selbst zu schreiben; verräth ja doch ein Vorstellungswiderspruch seine unlustgebende Eigenschaft sonst hinreichend. Nur in sofern kann ein stärkerer Widerspruch die Lustigkeit steigern, als die Verschiedenheit, welche die Mannichfaltigkeit begründet, nicht grösser werden kann, als wenn sie bis zum Widerspruch gedeiht; je grösser aber die Mannichfaltigkeit, desto lustgebender ist die einheitliche Verknüpfung derselben.

Alles Bisherige betraf nur Beispiele aus den redenden Künsten und dem wirklichen Leben; aber den bildenden Künsten sind Fälle, die sich entsprechenden Gesichtspuncten unterordnen lassen, nicht fremd.

Wenn ein Tintenwischer als kleines Püppchen, oder als Pantoffel, oder als Staubwedel, oder als Buch u. s. w. dargestellt wird, so haben wir bei jeder solchen Travestirung, wie bei einem Vergleiche oder Wortspiele, die Verknüpfung zweier sehr heterogenen Vorstellungen durch eine vermittelnde; indem die Auslegung einer und derselben Form zwei ganz verschiedenen Bedeutungen Raum giebt. Feuerzeuge, Zahnstocherbehälter, Handleuchterchen und andre Gegenstände zu kleinen Zwecken sieht man oft eben so travestirt, und kann ein Vergnügen daran aus ähnlichem Gesichtspuncte als an obigen sprachlichen Spielen finden, wofern sich nur ein Conflict nicht zu sehr geltend macht, der doch jene Spiele von gewisser Seite in Nachtheil gegen diese setzt. Die Zweckbedeutung, die bei zweckmässigen Gegenständen möglichst zur Erscheinung zu bringen, nach den Erörterungen des 15. Abschnittes im ästhetischen Interesse liegt, versteckt sich nicht

nur mehr oder weniger durch die Travestirung, sondern äquilibrirt sich so zu sagen damit, kann jedenfalls sich nicht mehr mit ihrem vollen Werthe anschaulich geltend machen. Wo nun der Zweck ein so unbedeutender ist, dass wir dem ästhetischen Anspruch auf seine reine Geltendmachung in der Erscheinung nicht viel Gewicht beilegen, kann der Reiz der Travestirung in Verbindung namentlich mit einem Interesse oder Reize der Form selbst, welche der Gegenstand dadurch empfängt, leicht jenen Nachtheil überwiegen, und wird man solche Spielerei gestatten können. Wogegen es ganz geschmacklos sein würde, Gegenstände von wichtigerer Zweckbedeutung in ähnlicher Weise zu travestiren. Jemand hat z. B. den Vorschlag gemacht, die Locomotiven, die freilich nicht den wohlgefälligen Eindruck eines auf dem Wasser sich bewegenden Schwans machen, ästhetisch dadurch zu heben, dass man sie mit einem Mantel in Gestalt eines Schwans umgiebt. Aber nicht nur, dass man dadurch das Spiel derselben, was uns in seiner Weise mindestens eben so interessirt als das Schwimmen des Schwans, versteckt, widerspricht es auch unsrer Vorstellung, dass ein Schwan auf dem Lande fortrutscht, oder dass eine Locomotive wie ein Schwan schwimmt, und diese Widersprüche sind zu ernsthaft, als dass sie durch den Reiz der Travestirung sammt dem Reize, den die Gestalt des Schwans an sich vor der Locomotive voraus haben mag, gut gemacht werden könnten.

Der Umstand, dass bei der Spielerei mit Travestirung kleiner Zweckeinrichtungen das Gefallen mindestens eben so sehr durch die zierliche oder sonst interessirende Gestaltung, welche der Einrichtung dadurch aufgedrückt wird, als den Reiz der Travestirung bestimmt zu werden pflegt, in Verbindung mit dem angegebenen Conflicte mag Ursache sein, dass doch nicht leicht der Eindruck der Lächerlichkeit dadurch entsteht, selbst wenn die Travestirung einen dem Zweck sehr fremdartigen Charakter hat. Das Lächerliche kann aber dadurch in die bildende Kunst eintreten, dass lächerliche Verhältnisse oder Begegnisse des Lebens oder starke Uebertreibungen (in Carricaturen) durch sie darstellbar sind.

So stellt z. B. ein Bildchen von Biard*) in lächerlicher Weise den Empfang dar, der einen Reisenden beim Aussteigen aus einem Rheindampfschiffe

---

*) Besprochen im Kunstbl. 1844. No. 88.

erwartet, wie wenigstens 10 bis 12 Pack- und Sackträger sich in die Reise-Effecten theilen und ihn mit seiner Begleiterin nach dem Hotel führen. Zwei baumstarke Kerle tragen einen leichten Nachtsack an einer schweren Stange über den Schultern, ein andrer fährt ein Etui und einen Sonnenschirm auf einem Schubkarren, an welchem ein oder zwei Gehülfen sich angespannt haben.

Voll von lächerlichen Darstellungen sind u. a. die »Fliegenden Blätter«, wozu freilich die erläuternden Unterschriften wesentlich gehören.

Selbst der Musik geht die Fähigkeit, Lachen zu erzeugen nicht ganz ab. Mindestens erinnere ich mich, dass der Violinvirtuose Wasiliewski in einem Bekanntenkreise einmal ein Stück vortrug, wobei man nicht aus dem Lachen herauskam, indem dasselbe so zu sagen nach dem Princip der Sprünge junger Katzen verfasst war.

Beiläufig folgende Bemerkung über die Weise, wie der Körper auf den Eindruck des Lächerlichen gegenüber Eindrücken von entgegengesetzter Art reagirt. Das Lachen besteht in einem ruck- oder stossweisen Ausathmen, das Schluchzen in einem entsprechend ruckweisen Einathmen. Eine plötzliche Freude aber, die uns mit dem Eindrucke, dass ihre Ursache eine nachhaltige sei, begegnet, veranlasst uns nicht sowohl zum Lachen, als zu einem Verharren im stockenden Zustande der Ausathmung, wie ich finde, indem ich mir so eben vorstelle, dass ich das grosse Loos gewonnen, wogegen man bei einem plötzlichen Schrecken die Ursache des Schreckens mit stockendem Einathmen anstarrt. Gewahrt man dann plötzlich, dass man umsonst erschrocken ist, so löst sich der Schreck in Lachen auf, und springt hiermit der Zustand des Einathmens in einen Ruck des Ausathmens über.

XVIII. Vom Geschmack.

1) Begriffliches.

Es ist mit dem Begriffe des Geschmackes wie mit allen unsern Allgemeinbegriffen; man kann sie nicht fest einschnüren, oder sie weichen nach allen Seiten über das Schnürband hinaus; in der Regel aber bleibt doch ein gemeinsamer Kern. Und so bleibt für den Begriff des Geschmackes der gemeinsame Kern, dass er eine Einrichtung der Seele auf unmittelbares Gefallen oder Missfallen an dem und jenem ist, was nicht erst der Ueberlegung

bedarf, um ausgelöst zu werden. Man sieht einen Gegenstand und ohne zu wissen und zu fragen warum, gefällt oder missfällt er uns; das ist Geschmackssache. Und fragt doch jemand nach dem Warum, und weiss man nicht warum, so hält man es auch genug, zu sagen, es sei eben Geschmackssache.

Der Geschmack ist solchergestalt eine subjective Ergänzung zu den objectiven Bedingungen des Gefallens und Missfallens. Das Ding muss seine Eigenschaften haben, um gefallen oder missfallen zu können; aber wenn der Mensch nicht die dazu passende Einrichtung hat, gefällt oder missfällt es doch nicht; bei anderer Einrichtung kann dem Einen gefallen, was dem Andern missfällt, und so sprechen wir von einem verschiedenen Geschmack, je nachdem Verschiedenen Verschiedenes gefällt oder missfällt.

In sofern sich die Aesthetik mit Gegenständen und Verhältnissen unmittelbaren Gefallens und Missfallens beschäftigt, und schön oder unschön im weitesten Sinne überhaupt heisst, was die Eigenschaft hat unmittelbar zu gefallen oder zu missfallen, ist auch Geschmackslehre gleichbedeutend mit Aesthetik, ist der Geschmack ein Vermögen, von den Dingen so oder so angesprochen zu werden, und Sache des Geschmackes, etwas schön oder nicht schön zu finden. In sofern aber in einem engern Sinne der Begriff des Aesthetischen und Schönen auf Gegenstände und Verhältnisse höheren Gefallens und Missfallens beschränkt wird, pflegt man auch den Begriff des Geschmackes in einem entsprechend engeren Sinne auf solche zu beziehen, und z. B. das Gefallen oder Missfallen an etwas Wohl- oder Uebelschmeckendem, trotz dem, dass der Ausdruck Geschmack daher entlehnt ist, nicht als Sache des Geschmackes im engern Sinne zu rechnen, nennt also einen Gutschmecker desshalb noch nicht einen Mann von gutem Geschmack. Doch lassen sich manche, auf den Geschmack im engeren und höheren Sinne bezügliche, Verhältnisse nur um so handgreiflicher am niederen erläutern.

In sehr weiter Fassung wird der Begriff des Geschmackes wie der des Schönen oder Unschönen nicht blos auf Gefallen und Missfallen an Verhältnissen der Aussenwelt, sondern auch der Innenwelt bezogen, und sagt man also wohl: es ist nicht nach meinem Geschmacke, mich viel mit Sorgen zu plagen, erst lange zu überlegen u. s. w.; in engerm Sinne aber bezieht man doch Geschmack eben wie auch schön und unschön nur auf Gefallen

und Missfallen an Dingen und Verhältnissen, die von der Aussenwelt her ihren Eindruck auf uns machen.

Insofern man Verstandes- und Gefühlsurtheile danach unterscheidet, dass man sich bei erstern der Gründe des Urtheiles bewusst ist, bei letztern nicht, gehören die Urtheile nach dem Geschmacke, ob etwas schön oder unschön sei, eben so wie die nach dem Gewissen, ob etwas recht oder unrecht sei, zu den Gefühlsurtheilen. Gründe zum Urtheile muss es freilich überall geben; aber sie können in einer inneren Einrichtung liegen, deren Wirkung, aber nicht deren Entstehung und Wirkungsweise man sich bewusst wird. Nun kann eine öftere verstandesmässige Ueberlegung der Ansprüche, welche die Dinge haben zu gefallen oder zu missfallen, selbst etwas zu der Einrichtung beitragen, vermöge deren sie uns nachher auch ohne Ueberlegung gefallen und missfallen; doch ist das nur eins der Bildungsmittel des Geschmackes, von welchen wir weiterhin zu sprechen haben werden. Wie er aber auch entstanden und gebildet sei, ist er anders gut gebildet, so ist er darum so ausserordentlich schätzbar, dass er das Resultat von tausend guten Gründen, die der Verstand finden lässt, auch ohne Suchen nach diesen Gründen unmittelbar giebt.

Insofern der Geschmack uns unmittelbar sagt, was schön und unschön, das Gewissen, was recht und unrecht ist, hat der Geschmack eine ähnliche Bedeutung für die Aesthetik, als das Gewissen für die Moral. Ob sie überall das objectiv Rechte sagen, ist bei beiden noch die Frage, um die es sich aber hier zunächst, wo wir nur erst mit begrifflichen Bestimmungen zu thun haben, nicht handelt.

Bisher sprachen wir nur vom Geschmack in subjectiver Beziehung; man wendet aber den Begriff des Geschmacks auch auf Gegenstände zur Bezeichnung der Weise, wie sie den subjectiven Geschmack ansprechen, an, so wenn man von einem bestimmten Geschmacke spricht, der in Bausachen, Möbeln, Kleidern herrscht.

Ueber Unterscheidungen, die man im Begriffe des Geschmackes machen kann, ist Folgendes zu sagen.

Die wichtigste Unterscheidung, welche zu machen, ist die zwischen einem g u t e n und s c h l e c h t e n oder r i c h t i g e n und u n r i c h t i g e n Geschmack, je nachdem dem Menschen gefällt und missfällt, was ihm beziehentlich gefallen und missfallen s o l l oder das Gegentheil. Sofort erhebt sich die Frage nach dem Gesichts-

puncte dieses Sollens. Hierauf werden wir unten kommen; zunächst kann man sich an dem geläufigen Begriffe des Sollens genügen lassen.

Weiter kann man einen feineren und gröberen, höheren und niedrigeren, einseitigeren und vielseitigeren Geschmack und verschiedene Richtungen des Geschmackes unterscheiden, je nachdem der Mensch befähigter ist, von feineren oder gröberen, höheren oder niedrigeren, wenigeren oder mehreren, so oder so beschaffenen Bestimmungen und Verhältnissen der Dinge ästhetisch afficirt zu werden.

Man kann nicht schlechthin sagen, dass ein feinerer und höherer Geschmack zugleich nothwendig ein richtigerer oder besserer sei; denn so oft auch die Bedingungen davon zusammentreffen, ist es doch nicht unbedingt der Fall. So hat der Ueberbildete oft einen feineren und höheren, doch darum noch nicht einen richtigeren oder besseren Geschmack, worauf weiterhin zurückzukommen. Um so weniger ist ein vielseitiger Geschmack nothwendig ein guter, da er vielmehr nach allen Seiten schlecht sein kann; indess ein zu grober, zu niedriger, zu einseitiger Geschmack freilich auch nicht gut ist.

Auch zwischen Feinheit und Höhe des Geschmackes findet keine nothwendige Bedingtheit statt. Es ist an sich nur Sache eines feinen aber nicht hohen Geschmackes, wenn jemand sich der feinen Ausführung eines Bildes, der feinen Modulationen eines Tonstückes so wie der Beziehungen zwischen dem Feinen, die man selbst fein nennt, erfreut; aber dabei kann es recht wohl sein, dass die Empfänglichkeit über das Einzelne der feinen Beziehungen nicht hinausreicht, bis zu den höchsten und letzten Beziehungen, welche durch das Ganze gehen und das Ganze verknüpfen, nicht aufsteigt, daher trotz der Feinheit der Empfindung zu keiner grossen Höhe gelangt; indess umgekehrt in der Empfänglichkeit für die Beziehungen grosser Massen, wie solche z. B. in Kunstwerken sog. hohen Stils zur Geltung kommen, zu grosser Höhe aufgestiegen, dafür aber an Feinheit der Empfindung im Einzelnen eingebüsst werden kann. Die Kunst kommt dieser Unterscheidung dadurch entgegen, dass Kunstwerke von feiner Ausführung im Allgemeinen nicht zugleich Werke hohen Stils und umgekehrt sind; und kann man auch nicht sagen, dass eine Ver-

einigung des Feinen und Hohen überhaupt unmöglich sei, so findet sie sich doch weder im Subject noch Object oft zusammen, und hat der Versuch ihrer Vereinigung sein Aber. Das gäbe Anlass, ins Weite abzuschweifen; aber wir wollten zunächst nur vom Begriffe des Geschmackes sprechen.

Während Geschmack allgemein gesprochen gut oder schlecht, fein oder grob sein kann, legt man doch jemand Geschmack schlechthin vielmehr in erstem als letztem Sinne bei, meint also, wenn man von jemand sagt, er habe Geschmack, dass er einen verhältnissmässig richtigen und feinen habe, braucht also in diesem engern Sinne Geschmack gleichgeltend mit Geschmack wie er sein soll.

Die Bedeutung der. Beiwörter geschmackvoll, geschmacklos hängt mit dieser engern Bedeutung von Geschmack zusammen; dabei aber hat der Sprachgebrauch seine Launen. Man spricht von geschmacklosen Menschen als solchen, denen ein guter Geschmack fehlt, warum nicht auch von geschmackvollen als solchen, die ihn besitzen. Wir haben dafür überhaupt kein treffendes Beiwort; denn tactvoll bezieht sich mehr auf Benehmen als Empfinden.

Das Natur- und Kunstschöne ist vorzugsweise Gegenstand des höheren und feineren Geschmackes; doch wird Niemand eine Landschaft oder ein historisches Gemälde nach Hauptbeziehungen geschmackvoll oder geschmacklos nennen; wogegen Kleider, Möbeln, Decorationen, ganze Toiletten oder Zimmereinrichtungen freigebigst mit jenen Beiwörtern bedacht werden. Auch die Aufstellung eines Gemäldes oder einer Statue, die man selbst wohl schön, aber nicht geschmackvoll nennen möchte, in einer passenden oder unpassenden Umgebung kann als geschmackvoll oder geschmacklos gelten; indess immer wahr bleibt, dass die Beurtheilung des Gemäldes, der Statue als schön oder unschön nach dem unmittelbaren Eindrucke, den sie im Ganzen zu machen vermögen, Sache des Geschmackes bleibt. Die adjectivische Bedeutung in Bezug auf die Objecte des Gefallens und Missfallens folgt also der substantivischen in Bezug auf die Subjecte nicht bis zu den Gegenständen höheren Gefallens hinauf.

Hätte sich die Sprache systematisch ausgebildet, so würden die Beiwörter überall besser mit dem Hauptworte stimmen; aber

unsere Begriffe haben sich nicht so ausgebildet, und so konnte es auch nicht die Sprache.

Unter abgeschmackt versteht man den höchsten oder einen ganz offenkundigen Grad des Geschmacklosen, etwas, was von einem richtigen Geschmack ganz abfällt.

2) Streit des Geschmackes.

Es ist eine alte Rede, dass sich über den Geschmack nicht streiten lässt; indess streitet man doch darüber, ja über nichts mehr als über den Geschmack; es muss sich also doch darüber streiten lassen. Und nicht blos Einzelne streiten darüber, auch Nationen und Zeiten, oder wenn sie nicht darüber streiten, weil sie zu entlegen von einander sind, streiten doch die Richtungen ihres Geschmackes unter einander, indem sie gewöhnlich eben so abweichend von einander, als die Nationen und Zeiten entlegen von einander sind. Aber auch die einander in Zeit und Raum, wissenschaftlichen und religiösen Ansichten nahe stehen, die besten Freunde sonst in allen Dingen, pflegen doch noch über den Geschmack zu streiten. Und die Aesthetiker und Kunstrichter, die den Streit zu entscheiden hätten, streiten am meisten darüber, indem sie auch über die Gesichtspuncte und Gründe der Entscheidung streiten.

Fassen wir nun vor Allem einige besonders auffällige Beispiele streitenden Geschmackes rein thatsächlich ins Auge, theils um eine Ansicht von der Grösse der vorkommenden Geschmacksverschiedenheiten zu erwecken, theils Anknüpfungspuncte für spätere Erörterungen darin zu finden. Und zwar zuerst ein Beispiel aus dem Gebiete der Mode, einem Gebiete, welches zweifeln lassen könnte, dass der Geschmack sich überhaupt Regeln und Gesetzen fügt. Denn obwohl er sich selber in jeder neuen Mode eine neue Regel giebt, ist es doch nur, um der alten zu spotten und dem Spotte der spätern zu verfallen.

Wohl als das Geschmackloseste, was es giebt, erscheint uns jetzt eine Perücke und deren etwas spätere Vertreter, Puder, Zopf, Haarbeutel, die den Kopf selbst zu einer Art Perücke machten. Wie ganz anders aber stellte sich eine noch nicht zu lange vergangene Zeit dazu. Ich selbst habe noch alte Leute erzählen hören, welchen Eindruck der Armseligkeit, Unkultur, ja Rohheit

ihnen früher ein Kopf ohne Frisur und Zopf gemacht habe. Ein Mensch ohne das sahe nach gar nichts aus. Hier in Leipzig war mein Schwiegervater, Rathsbaumeister Volkmann, der erste, der es wagte, bei einer feierlichen Gelegenheit, seiner Doctordisputation nämlich, ohne Zopf zu erscheinen, und sein, mit ihm befreundeter Opponent, der nachher berühmt gewordene Philolog, Gottfried Hermann, sekundirte ihm in diesem Wagniss, dem er sich schwerlich allein gewachsen gefühlt hätte. Auch hätte es ihn beinahe den Eintritt in den Rath gekostet; denn einen Vater der Stadt ohne Zopf denken, hiess fast sich den Lenker eines Schiffes ohne Steuer denken. Doch waren Frisur und Zopf im Grunde nur schwache Nachklänge und letzte Ausläufer der einst weltbeherrschenden Perücke; durch diese und die zu ihr so zu sagen polare Schleppe aber wurden früher Eindrücke hervorgebracht, die uns fast bedauern lassen könnten dieser Stücke verlustig gegangen zu sein, von denen das eine die Würde des Menschen um eben so viel nach Oben erhöhte, als die andre nach Unten und rückwärts verlängerte. Wir sind damit um einen Quell erhabener Eindrücke ärmer geworden. In der That machte eine grossartige Alongeperücke in vorigen Jahrhunderten fraglos einen erhabenern Eindruck als der kölnische Dom, der eben desshalb, weil die Perücke einen so grossen machte, gar keinen machte, daher unvollendet blieb. Aber es ist auch kaum zu viel gesagt, dass sie früher einen grössern machte, als der kölnische Dom jetzt macht. So erinnere ich mich gelesen zu haben, dass ein Kind, als sein Vater Besuch von einem Rathsherrn erhielt, der eine ungeheure Perücke trug, nachher mit scheuer Ehrerbietung fragte, das sei doch wohl der liebe Gott gewesen. Es konnte also das höchste Wesen nicht ohne die grösste Perücke denken, und schloss nun umgekehrt von der grössten Perücke auf das höchste Wesen. So hatte die Ehrfurcht vor der Perücke schon in den jüngsten Gemüthern Wurzel gefasst.

Auch war es mit diesen Dingen nicht etwa wie mit dem heutigen Frack, den man eben so allgemein theoretisch verwirft, als noch vor Kurzem factisch in Gesellschaft trug, und selbst heute noch nicht ganz abzustreifen vermocht hat. Vielmehr galt der Geschmack an jenen Dingen für so massgebend, dass ihn selbst Vertreter des Geschmacks vertraten. Lese man, was ein Künstler, der selbst eine Analyse der Schönheit geschrieben hat und

solche jedenfalls nach dem Geschmacke seiner Zeit schrieb, Hogarth, darüber sagt*).

»Die volle und lange Perücke hat, gleich der Mähne eines Löwen, etwas Edles in sich, und giebt dem Gesichte nicht nur ein ehrwürdiges sondern auch verständiges Ansehen ....« und: »Die Richterröcke haben ein furchtbar ehrwürdiges Ansehen, welches ihnen die Grösse dessen, was an ihnen ist, giebt, und wenn die Schleppe gehalten wird, so geht eine ansehnliche wellenförmige Linie bis zu der Hand seines Schleppenträgers. Und wenn die Schleppe sachte niedergelegt wird, so fällt sie gemeiniglich in viele mannichfaltige Falten, welches wiederum das Auge beschäftiget und dessen Aufmerksamkeit auf sich ziehet.«

Man sieht, Hogarth fasste Perücke und Schleppe aus einem wahrhaft idealen Gesichtspuncte auf. Auch trat die Perücke aus diesem Gesichtspuncte in die Kunst ein. Als der Frack noch in grösserer Geltung war als jetzt, würde man sich doch selbst auf Familiengemälden, um so mehr in monumentaler Darstellung, gescheut haben, jemand im Frack darzustellen; man trug und trägt ihn noch so zu sagen in Widerspruch mit dem geltenden Geschmack. Hiegegen kann man behaupten, wie ich einer sachkundigen Darstellung entnehme, »dass es aus dem Zeitraum von den sechziger und siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts bis ziemlich tief in das folgende hinein in keinem öffentlichen und Familien-Gemälde und vor keinem Titelblatt eines Buches ein männliches Porträt giebt, das nicht eine Perücke trüge; der Mann müsste denn in der Schlafmütze dargestellt sein, was auch vorkommt;« denn auch die Schlafmütze spielte damals als compendiöser Auszug aus der Perücke eine ganz andre Rolle als jetzt.

Nun denke man sich aber einmal, ein vornehmer Herr mit Perücke oder Frisur, breitschössigem Frack, blumiger Schössenweste, kurzen Scharlachhosen, grossen Schnallenschuhen, und an seiner Seite eine Dame mit hohem Kopfaufsatze, Schönpflästerchen im Gesichte, Schnürcorset, Reifrock, hohen Absätzen, sei eines schönen Tages im alten Athen oder Rom auf dem Markte durch die Menge schreitend erschienen; was würde es da für einen Eindruck gemacht haben? Man meint vielleicht, es würde ein unaus-

*) Nach der Uebersetzung: »Zergliederung der Schönheit« durch Mylius. S. 12.

löschliches Gelächter entstanden sein. Das würde auf unserm Markte entstanden sein. Ich glaube vielmehr, es würde ein allgemeines Grausen entstanden sein, indem man etwa gemeint hätte, die Erscheinung zweier gespenstigen Götzen aus einer widervernünftigen Welt zu sehen, wie sie keine menschliche Phantasie, kein menschlicher Verstand ersinnen könnte. Doch mussten sich ehedem in dem für den Geschmack massgebenden Frankreich sogar die griechischen und römischen Könige, Helden und Senatoren gefallen lassen, in nur etwas gemilderten Trachten dieser Art auf dem Theater aufzutreten. So sehr verlangte sie der Geschmack, dass nicht einmal das damals allgemein geltende Princip der Nachahmung der Natur durch die Kunst dagegen aufkommen konnte, man vielmehr nur die nothwendige Idealisirung der Natur durch die Kunst darin sahe.

Nun sind unstreitig Kleidungsstücke, Modesachen überhaupt, nur niedre Gegenstände des Geschmackes. Aber zur Zeit, wo die Menschen Zopf und Perücke trugen, trugen so zu sagen alle, selbst die höchsten Gegenstände des Geschmackes, Zopf oder Perücke, woher eben die Ausdrücke Zopf- oder Perückengeschmack, Zopf- oder Perückenzeit. Und zur Zeit, wo das griechische Gewand und die römische Toga getragen wurden, stimmte auch Alles zu diesen Gewändern.

Hier haben wir also zwei Zeiten und Völker, die sich so zu sagen in Nichts, was den Geschmack anlangt, verstanden. Wie sich denn überhaupt Geschmacksverschiedenheiten niemals isolirt geltend machen, und alle Beispiele, die hier anzuführen, eigentlich einen grösseren Zusammenhang von solchen zu vertreten haben. Wenden wir uns damit von der Mode zur Kunst, doch begnügen uns mit kürzeren Hinweisen auf diess unendliche Feld.

Soll ich von Beispielen aus der bildenden Kunst sprechen. Denke man z. B. daran, wie der Geschmack an der Antike in dem frühen Mittelalter ganz verloren war, sich erst in der Zeit der sog. Renaissance erneute, nach manchen Schwankungen, inmitten deren Bernini mehr als die Alten galt, in Winckelmann so zu sagen eine neue Wiedergeburt feierte, wie die Canovasche Weichlichkeit und Prätension einen neuen Sieg über die Alten feierte, und der von Winckelmann vergötterte Apoll sich jetzt gefallen lassen muss, in zweiten Rang gestellt zu werden.

Unser musikalischer Geschmack ist weder der Geschmack

andrer Nationen, noch unser jetziger musikalischer Geschmack der Geschmack vergangener Zeiten, die Zukunftsmusik aber schon mit schmetternden Fanfaren da, den Sieg über den heutigen zu verkünden. Mag hier blos folgende Stelle aus einem historischen Aufsatze über Musik Platz finden, die mich selbst, der ich kein Musikverständiger bin, besonders interessirt hat*).

»Dass im Harmonischen Vieles, was für unsre Vorfahren überraschende Gegensätze bildete, uns im Gegentheil wenig überrascht, vielmehr trivial dünkt, ist nicht auffallend. Aber dass dem Ohr eines Zeitalters Harmonieen-Verbindungen völlig falsch und unsinnig klingen, die dem Ohr einer andern Zeit schön und natürlich geklungen haben, diess ist doch eine räthselhafte Thatsache. Schon die grellen und unvorbereiteten Dissonanzen, die wir jetzt häufig für sehr wirkungsreich halten, haben vor 100 Jahren für ohrzerreissend gegolten. Mehr noch. Die schauerlichen Quartenfolgen des Guido von Arezzo aus dem 11ten Jahrhundert widerstreben unserm Ohr so sehr, dass die äusserste Selbstüberwindung geübter Sänger dazu gehört, um solche Harmonie-Verbindungen nur überhaupt aus der Kehle zu bringen. Und doch müssen sie dem mittelatterlichen Ohre schön und naturgemäss geklungen haben! Sogar Hunde, welche moderne Terzen- und Sextengänge ruhig anhören, fangen jämmerlich zu heulen an, wenn man ihnen die barbarischen Quartengänge der Guidonischen Diaphonieen auf der Geige vorspielt! Diese historisch-constatirte Umstimmung des musikalischen Ohres ist in der That unbebreiflich.«

Hiezu zeigt der Verfasser, wie auch die Orchesterstimmung, das Tempo u. s. w. nach Ort und Zeit verändert worden sei.

Ohne mich weiter hiebei aufzuhalten, füge ich zu dem Beispiele aus der eigentlichen Musik ein solches aus der gefrorenen Musik, wie bekanntlich einer der Gebrüder Schlegel die Architektur nannte; ein Beispiel, was, wenn schon das vorige fast unglaublich erschien, noch unglaublicher erscheinen dürfte, indem sich unser architektonischer Geschmack darin geradezu auf den Kopf gestellt zeigt.

In unsrer wie der antiken Baukunst gilt es als selbstverständlich, dass Säulen, Stützen nur Theile eines Gebäudes zu tragen,

*) Augsb. allg. Zeit. 1852. Beil. zu No. 29. S. 458.

nicht aber, wie etwa die Beine den Leib eines Thieres, das ganze Gebäude sich aufzuladen haben, und als eben so selbstverständlich, dass sie sich vielmehr nach Oben als nach Unten verjüngen. In der That würde es uns als Sache eines völlig verkehrten Geschmackes erscheinen, ein Gebäude durch Säulen, Stützen ganz und gar über den Erdboden erhoben zu sehen, als scheute es sich das zu berühren, worauf es sich vielmehr ganz und gar zu gründen hat, und den dickern, mithin schwerern, Theil der Säulen, Stützen vielmehr nach Oben als nach Unten gekehrt zu sehen. Beide Absurditäten aber finden sich in der Baukunst Bencoolens auf der Insel Sumatra vereinigt, wie ich einer Reisebeschreibung entnehme. Hier nämlich ruht der Fussboden der Häuser nicht auf der Erde, sondern auf 8 Fuss hohen Stützen, so dass man unter dem Fussboden wie unter einer Decke weggehen kann, und diese Stützen sind sämmtlich oben dicker als unten. Dabei gelten dieselben den Einwohnern nicht etwa blos als Gegenstände des Nutzens, sondern wirklich des Geschmackes, wie daraus hervorgeht, dass sie dieselben sauber bearbeiten und ihren obern Theil in ähnlicher Weise verzieren, als wir die Capitäler unsrer Säulen verzieren. Ihr Auge und Schönheitssinn oder Geschmack hat sich auf diese Verhältnisse ihrer Bauwerke eben so eingerichtet, wie unser Geschmack auf die bei uns vorkommenden Verhältnisse; und wenn wir über ihre stelzfüssigen Häuser lachen, so werden ihnen dagegen unsre Häuser unstreitig vorkommen wie Geschöpfe, denen man die Beine abgeschnitten und die nun platt auf der Erde aufliegen.

Man fragt: wie erklärt sich eine solche Verirrung des Geschmackes? Sie wird sich nicht nur weiterhin (S. 259 f.) erklären, sondern auch als keine Verirrung rechtfertigen lassen; und eben desshalb, weil sie so instructiv ist, habe ich sie angeführt. Nun nur noch ein letztes Beispiel bezüglich der ästhetischen Auffassung der Natur.

Dass sich diese bei den Alten wesentlich anders stellte als bei uns, geht sehr einfach daraus hervor, dass sie bei ihrer übrigens so hoch entwickelten Kunst doch keine Landschaftsmalerei in demselben Sinne hatten als wir. Zwar wusste man lachende, blühende, wohl angebaute, an Abwechselung von Wald, Berg, Fluss reiche, Gegenden, insbesondere Strandgegenden von See und Meer, wohl zu schätzen, und baute sich vorzugsweise gern daran an, stellte sich aber noch in kein so sentimentales Verhält-

niss zur Natur, raffinirte noch nicht so in den Modulationen des ästhetischen Naturgenusses, machte noch keine Reisen in schöne Gegenden blos um der Schönheit der Gegend willen. Der ästhetische Gesammteindruck der Landschaft stand, ohne rein sinnlich zu sein, dem sinnlichen unstreitig näher als bei uns, indess manche Einzelnheiten der Natur, als namentlich Haine, Quellen, Flüsse, durch ihre mythologische Beziehung auch eine höhere ästhetische Bedeutung für die Alten gewonnen haben mochten als für uns.

Ganz besonders merkwürdig aber ist der Unterschied in der ästhetischen Auffassung erhabener und wild romantischer Gegenden zwischen dem Alterthum und der Jetztzeit. Für solche Gegenden, darf man sagen, ging dem Alterthum der Geschmack gänzlich ab; und wenn man jetzt scherzhaft von manchen Hunderacen sagt, sie seien um so schöner, je hässlicher sie sind, so würden die Alten ernsthaft von unserm Geschmack an derartigen Gegenden gesagt haben, sie dünken uns um so schöner, je hässlicher sie sind. Gegenden wie das Berner Oberland, das Chamounithal, die höhern Alpen überhaupt, gelten uns jetzt als Quell der erhabensten Reiseeindrücke, ziehen jährlich eine Unzahl Reisender an, und wohl nirgends hört man eine solche Verschwendung überschwänglicher Ausrufungen in allen Sprachidiomen als da, wobei der Berliner und Leipziger sich nur desshalb scheel ansehen, weil keiner den Dialekt des Andern erhaben genug für die Erhabenheit der Scene findet, und jeder die erhabene Einsamkeit allein geniessen möchte. Das konnte man nun früher leicht haben, denn früher wurden solche Gegenden von allen Reisenden geflohen, die nicht genöthigt waren, ihren Weg hindurch zu nehmen, und liessen selbst in der Erinnerung nur den Eindruck eines Schreckbildes zurück. Und merkwürdigerweise stimmte in dieser Hinsicht der Geschmack der alten Griechen und Römer mit dem Geschmack unsrer Zopf- und Perückenzeit vollkommen zusammen, worüber es belehrend ist, die Ausführungen von Friedländer im zweiten Theile seiner Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms nachzulesen. Er führt Stellen aus älteren Reisebeschreibungen an, worin die Salzburger und Tyroler Alpen, die Schottischen Hochlande als aller Zier und Schönheit baare, mit den Märkischen Sandwüsten und der Lüneburger Haide unter dieselbe Kategorie und in demselben Satze zusammengestellt und den lieblichen lachenden Gegenden, an denen man sich allein zu erfreuen vermochte,

gegenübergestellt waren. Ja wie wenig stilmässig es noch im vorigen Jahrhundert war, sich um eine erhabene Alpennatur zu kümmern, beweist das Beispiel Klopstocks, des erhabenen Klopstock, der bei einem längern Aufenthalte in der Schweiz sie unbeachtet liegen liess.

Unter denselben Gesichtspunct traten bei den Alten Gegenden wie die Campagna um Rom, die jetzt so beliebte landschaftliche Motive liefert. Den Alten hätte sie in ihrem jetzigen Zustande ausser dem Eindrucke einer landwirthschaftlichen auch den einer landschaftlichen Oede und Trostlosigkeit gemacht. Jetzt bedauern Künstler und Kunstfreunde schon im Voraus, dass nach der Besitzergreifung Roms durch die Piemontesen die Campagna der Cultivirung über kurz oder lang entgegengeht und damit jener landschaftlichen Reize verlustig geben wird; die Alten würden in diesem Bedauern nur ein Zeichen unsers verwilderten Geschmackes haben erblicken können, und uns vorgeworfen haben, dass wir, so viel wir auch von ihnen gelernt, doch den Barbaren noch nicht ganz ausgezogen hätten und unsere rohe Natur sich noch in unserm rohen Naturgeschmack äussere.

Genug der Beispiele, die ich mit Fleiss aus allen Gebieten entnommen habe, wo sich überhaupt Geschmack geltend machen kann, dem Gebiete der Mode, der Kunst und Natur. Ueberall sehen wir die Verschiedenheiten des Geschmackes so weit gehend, dass es denen, die an dem einen Extrem stehen, schwer fallen muss, die Möglichkeit des andern Extrems zu verstehen, ja fast daran zu glauben. Und welche Variationen des Geschmackes nun zwischen diesen Extremen. Es müsste von Interesse sein, wenn man Farben dazu hätte, diese unendliche Mannichfaltigkeit von Schattirungen des Geschmackes dem Auge auf einer Tafel im Zusammenhange darzustellen; nur möchte freilich dieses Gesammtgemälde des Geschmackes uns als das Geschmackloseste erscheinen, was es giebt.

Zu dieser grossen Verschiedenartigkeit des Geschmackes kommt nun noch, um diess hier mit zu berühren, eine eben so grosse Unsicherheit des Geschmackes. Sehe man die Besucher eines Kunstmuseums oder einer Kunstausstellung an, finden sich nicht die meisten in grosser Verlegenheit, ob ihnen diess und das gefallen soll oder nicht. Zwar in Bezug auf alte bekannte Meister und Bilder findet eine solche Unentschiedenheit nicht statt; jeder

weiss, dass ihm Raphael, Michel Angelo, Tizian, Albrecht Dürer, die niederländischen Genrebilder gefallen müssen, von heutigen Malern über Alles Cornelius; weiss man aber erst, was gefallen soll, und dazu sind die Kenner da, es uns zu sagen, so fängt es auch alsbald an, uns wirklich zu gefallen, denn der meiste Geschmack ist wie der meiste Glaube ein eingepflanzter, octroyirter; wir kommen darauf unten. Und so sind die meisten Geschmacksurtheile in Kunstsachen nur Nachurtheile nach den Urtheilen, oft Vorurtheilen, weniger Kenner, von welchen grössere oder kleinere Gesellschaftskreise beherrscht werden. Aber in Bezug auf Bilder von neuen oder unbekannten Meistern fehlt der Anhalt des Namens und leider hat man, wenn man rathlos vor dem neuen Bilde steht, nicht immer gerade einen Kenner vor sich oder hinter sich, dessen Urtheil man belauschen könnte. Auch das Urtheil der Kenner aber wird unsicher, wenn der Name unsicher wird. Wurde doch noch neuerlich an einem berühmten Bilde das Beispiel erlebt, dass, als sein Meister aus einem bekannten zu einem unbekannten wurde, der früher einstimmige Geschmack aller Kenner daran ganz in Verwirrung gerieth, und manche von da an sich ganz von der Bewunderung des Bildes lossagten.

Woher nun, kann man fragen, diese grosse Verschiedenheit des Geschmackes einerseits und Unentschiedenheit anderseits, die sich in das Feld des Geschmackes theilen? Das Schöne soll doch eine absolute Geltung haben, warum macht es sie nicht geltend? es soll einen Zauber auf die Menschen üben; warum versagt so oft dieser Zauber? Und was entscheidet endlich den Streit des Geschmackes und hebt die Unsicherheit? Ist denn jeder Geschmack gleichwerthig, und giebt es überhaupt keine massgebenden Gesichtspuncte, einen besseren von einem schlechteren zu unterscheiden? Das scheint man in der That damit sagen zu wollen, wenn man sagt: über den Geschmack lässt sich nicht streiten; man will damit sagen: der Streit lässt sich nicht entscheiden.

Was nun die Erklärung der Geschmackverschiedenheiten anlangt, so kann man sich dabei auf einen verschieden hohen Standpunct stellen. Um den höchstmöglichen einzunehmen, kann man sagen: Die ganze Entwickelung des menschlichen Geistes steht unter dem Einflusse einer Idee, und zwar in höchster und letzter Instanz der göttlichen oder absoluten Idee, und alle Verschiedenheiten des Geschmacks sind blos sich ergänzende und fodernde,

einander ablösende und in einander aufhebende Momente, Glieder, Stufen, in welchen die höchste Geschmacksidee sich auswirkt, entfaltet, zur Erscheinung kommt, ohne sich in einer einzigen Erscheinungsweise erschöpfen zu können. Jede niedre Stufe aber hat sich in einer höhern, als deren Vorbedingung und Vorstufe sie anzusehen ist, aufzuheben, die Gesammtheit aller Stufen natürlich endlich in derjenigen, die sich in dem jeweiligen Vertreter der höchsten Idee als solche manifestirt hat. Da wir nun durch Schelling, Hegel und ihre Nachfolger von den Potenzen, Stufen, Selbstaufhebungen genau unterrichtet sind, welche die Idee durchzumachen hat, um sich zur höchsten zu erfüllen; so hat dieser Weg keine andre Schwierigkeit, als die Erfahrung in das dadurch vorgezeichnete Schema unterzubringen, und, wenn sie sich nicht unterbringen lassen will, das Schema aus philosophischer Machtvollkommenheit danach abzuändern. Damit ist dann aber auch eine absolute Einsicht in die Entstehung aller Geschmacksverschiedenheiten erzeugt. Wobei nur zu bedauern ist, dass diese Einsicht durch den etwas mystischen Charakter der absoluten Idee erschwert wird, daher immer nur das Eigenthum einiger Philosophen bleiben wird, die der Idee und sich selbst eine gemeine Klarheit nicht zumuthen.

Auf einen beträchtlich niedrigern aber darum dem gemeinen Menschenverstande zugänglicheren Standpunct stellt man sich, wenn man sagt: die Verschiedenheiten des Geschmackes hängen einerseits von der angeborenen Verschiedenheit der Menschennatur, anderseits der Verschiedenheit der Umstände, unter welchen die Menschen erwachsen, und der verschiedenen Weise, wie sie erzogen werden, ab, und hängen ihren allgemeinern Richtungen nach mit Verschiedenheiten der ganzen geistigen Cultur zusammen. Diese kann man dann in grossen Zügen nach ihren durch ganze Völker und Zeiten greifenden Momenten pragmatisch verfolgen, und zeigen, wie sich die Entwickelung der einzelnen Geschmacksverschiedenheiten darein ein- und unterordnet. Immer noch eine hohe und schöne Aufgabe, hinsichtlich deren Ausführung auf die Cultur- und Kunstgeschichten zu verweisen ist.

Man kann nun aber endlich auch nach den letzten psychologischen Hebeln fragen, durch welche der Geschmack jedes Einzelnen seine Richtung empfängt, und welche bei den Geschmacksverschiedenheiten ganzer Zeiten und Völker nur in

grossem Massstabe und Zusammenhange in Wirkung treten; und da man in den Cultur- und Kunstgeschichten sich nicht leicht bis zu ihrer Betrachtung herablässt, so will ich, anstatt das zu wiederholen, was man da finden kann, weiterhin mit einigen Betrachtungen auf diese letzten Hebel eingehen.

Mit den subjectiven Ursachen der Geschmacksverschiedenheiten begegnet sich die objective, dass die Gegenstände des Geschmackes im Allgemeinen der Auffassung verschiedene Seiten darbieten. Nun wird je nach Anlage, Lebensverhältnissen, Erziehung die Aufmerksamkeit des Einen mehr von dieser, des Andern von jener Seite angesprochen, und je nachdem es eine mehr wohlgefällige oder missfällige ist, wird sein Gefallen oder Missfallen am ganzen Gegenstande vorwiegend dadurch bestimmt. So achtet der Eine bei einem Bilde fast nur auf die Composition, und das Bild gefällt ihm, wenn es hierin genügt, wie auch das Colorit beschaffen sei; bei einem Andern wird umgekehrt das Gefallen hauptsächlich durch die Verhältnisse des Colorits bestimmt; der Eine achtet mehr auf die Beschaffenheit des Inhaltes, der Andre mehr auf die Form, in der er sich ausprägt, u. s. w. Kurz die Verschiedenheit des Geschmackes hängt zum Theil mit der Einseitigkeit desselben zusammen, sofern diese verschiedene Richtungen nehmen kann.

Was die Entscheidung zwischen dem streitenden Geschmack anlangt, so fragt sich vor Allem, wer soll Richter sein? Das Gefühl? Aber der Streit des Geschmackes ist eben ein Streit des Gefühls; kann also nicht durch das Gefühl entschieden werden. Der Verstand? Wohl, gelingt es ihm Kriterien anzugeben, nach denen etwas schön ist, so wird es einfach sein, den Geschmack zu rechtfertigen oder zu verwerfen, je nachdem er es auch schön oder nicht schön erscheinen lässt, d. h. unmittelbar gefallen oder nicht gefallen macht. Aber leider sind diese Kriterien zwischen den Aesthetikern so streitig, so schwankend, unbestimmt oder schweben in solcher philosophischen Höhe, dass man die Perücke und Schleppe so gut danach rechtfertigen kann als das griechische Gewand; man braucht blos das Princip danach zu wählen und zu wenden. — Wir ziehen doch sonst in der Regel das Fliessende, Geschwungene dem geradlinig Steifen ästhetisch vor; Hogarth hat sogar geradezu die Linie der Schönheit für wellenförmig, Winckelmann für elliptisch, Herder für schwebend zwi-

schen Geradem und Krummem erklärt, und wie oft hört man heute noch eine Figur wegen des schönen Flusses ihrer Formen preisen. Die Perücke scheint wie gemacht, alle diese Foderungen in Eins zu erfüllen, und nehmen wir noch das Herbart-Zimmermann'sche Princip hinzu, wonach das Grosse neben dem Kleinen gefällt, so werden wir in der grössten Perücke die vollendetste Schönheit zu sehen haben. Warum verwerfen wir nun doch die Perücke und ziehen sogar den steifen Hut trotz Allem, was wir daran auszusetzen finden, immer noch der halb welligen, halb elliptischen, in ihrem Lockenfall das Gerade und Krumme verschmelzenden, kurz den schönsten Fluss der Formen darbietenden Perücke vor. — Nach Manchen ist Schönheit die göttliche, im Irdischen sich aussprechende, sinnlich erscheinende Idee, und die Aufgabe der Kunst als Darstellerin des Schönen das Ideale. Aber Kröte und Spinne sind doch auch göttliche Geschöpfe, warum gefallen und sollen sie uns weniger gefallen als Lilie und Rose; und warum sollte die Perücke als grandioser Mantel um das Haupt weniger ideal sein als der bei idealen Darstellungen so viel mehr geschätzte Mantel um die Schultern. Ist doch die Perücke nur ein idealisirtes Haar. — Wieder nach Manchen ist das Schöne das, was aus einem freien Spiele der Phantasie hervorgeht und solches anzuregen vermag. Wer aber wird in Abrede stellen, dass sich ein viel freieres Spiel der Phantasie in den alten Frisuren, thurmartigen und gartenartigen Kopfputzen als in unserer heutigen Haartracht zu äussern vermochte; und dass überhaupt die Tracht des Zeitalters Ludwigs XIV. und XV. in dieser Hinsicht der geschmackvollsten heutigen und vollends antiken Tracht weit voranstand, welche die Phantasie auf den ganz bestimmten Weg der Angemessenheit und Zweckmässigkeit beschränkte. — Nach Manchen soll das Schöne die Idee und die Gesetze des Organischen nur in reinster Ausprägung darstellen, die Gestalt der Säulen, die ganzen Verhältnisse der Bauwerke, ihre über den dienstbaren Zweck übergreifende Schönheit nur der Erinnerung an die organischen Bauwerke verdanken. Nun ist es aber Gesetz aller höheren organischen Bauwerke, ganz auf einem säulenförmigen Unterbau zu ruhen, und alle organischen Tragsäulen sind oben dicker als unten; warum wollen wir es doch nicht bei den Bencoolen'schen Bauwerken gelten lassen. — Wir finden die Quinten- und Quartenfolgen des Hucbald und Guido von Arezzo und vollends die Musik der Neger

und Chinesen abscheulich; aber können wir Verirrungen des Geschmacks darin sehen, da wir es vielmehr sind, die von ihrem durch die Natur selbst angebahnten Geschmacke erst später abgewichen sind. — Uns erscheinen die unfruchtbarsten Gletschergegenden als das Erhabenste, was es giebt, den Alten erschienen sie als das Oedeste, was es giebt. Aber da wir sonst Muster des Geschmacks in den Alten sehen, Winckelmann sogar einen Glaubensartikel daraus gemacht hat, was lässt uns hier eine Ausnahme davon machen. — Kurz kein Princip will recht Stich halten, weder das der an sich schönen Formen, noch der Idee, noch der Phantasie, noch der organischen Gestaltung, noch der Naturgemässheit, noch des Glaubens an die absolute Vortrefflichkeit des antiken Geschmackes. Will man noch mehr Principe, so liesse sich das der Vollkommenheit der sinnlichen Erscheinung, das des interesselosen Gefallens oder der Zweckmässigkeit ohne Zweck, und wohl noch andre zur Sprache bringen; doch hat man mit Vorigem wohl schon mehr als genug.

Nun ist freilich die Weise, wie ich alle jene Principe zur Sprache brachte, höchst oberflächlich; und konnte es nicht anders sein, weil ein schärferes und tieferes Eingehen auch ein weiteres Zurückgehen, als hier am Platze war, gefodert haben würde; und so kann es keinem Vertreter irgend eines dieser Principe schwer fallen, mich von dieser Oberflächlichkeit zu überführen, und sein Princip so zu wenden oder auszulegen, dass die Perücke, die Quarten- und Quintenfolgen, der Bencoolensche Baugeschmack, u. s. w. wirklich danach verwerflich erscheinen, und Alles, was im heutigen Geschmack und insbesondre Geschmack des Vertreters des betreffenden Princips ist, wirklich danach schön erscheint; nur dass es leider eben blos auf eine geschickte Wendung und Auslegung ankommt, um den Geschmack irgend welcher Zeit danach zu rechtfertigen oder zu verwerfen, und die Wendung und Auslegung immer vielmehr nach dem vorhandenen Geschmack als umgekehrt sich richten wird. Wir haben das bei Hogarth gesehen und können es bei den Geschmacksrichtern aller Zeiten sehen.

Ich bin nun auch kein ästhetischer Heiland, diesen Zustand der Dinge zu heben; bin vielmehr selbst der Ansicht, dass sich überhaupt kein Princip aufstellen lässt, was uns in den Stand setzt, den Streit des Geschmacks in allen Fällen zu entscheiden, aber doch eins, was den Gesichtspunct, aus welchem der Streit

zu führen ist, klar genug bezeichnet, und in nicht zu verwickelten Fällen wirklich, wenn auch nur mit mehr oder weniger Sicherheit, zur Entscheidung führt. Hierauf aber wird erst (S. 256) einzugehen sein, nachdem wir die verschiedenen Bildungsmittel des Geschmackes, worin zugleich die Gründe seiner Verschiedenheit liegen, in Betracht gezogen haben.

3) Anlage, Bildung des Geschmacks.

Der Geschmack des Menschen ist seiner Anlage nach angeboren, seiner Ausbildung nach geworden, und die Weise dieses Werdens zwar durch die ursprüngliche Anlage mit bestimmt, aber keinesweges allein bestimmt. Kurz gesagt ist der Geschmack das Product der ursprünglichen Anlage und erziehender Einflüsse, und nach der Verschiedenheit beider fällt der Geschmack verschieden aus.

Nach angeborener Einrichtung werden alle Menschen in ziemlich übereinstimmender Weise von den einfachsten sinnlichen Anregungen und einfachsten Beziehungen des Sinnlichen afficirt. So ziemlich jedem Kinde behagt ein süsser Geschmack, jedem rohen Volke gefällt Roth unter allen Farben am bessten, dem ungebildetsten Auge wird eine symmetrische Figur mehr gefallen als ein unregelmässiges Gewirr von Zügen. Auf dieser gemeinsamen Grundlage aber findet der Geschmack schon angeborenerweise innere Bedingungen einer verschiedenen Feinheit, Höhe und Richtung der Entwickelung. Die Frau ist durchschnittlich auf einen feinern doch minder hohen Geschmack angelegt als der Mann, der Europäer auf einen feinern wie höhern als der Neger, der Franzose und Italiener auf eine andre Richtung des Geschmackes als der Deutsche und Engländer. Zwar sind auch die erziehenden Einflüsse nach Verschiedenheit des Geschlechtes, der Race und Nationalität im Allgemeinen verschieden, haben sich aber, insoweit die Völker sich selbst erziehen, zum Theil selbst erst aus einer verschiedenen angeborenen Anlage herausgebildet, indess in den Einflüssen der Naturumgebung Momente liegen, welche gemeinsam auf die Anlage und die Erziehung Einfluss gewinnen.

So wichtig die angeborene Anlage als Ausgang weiterer Entwickelung ist, so wird doch leicht zu viel darauf gegeben, indem der Geschmack wie das Gewissen gar leicht als etwas dem Menschen von vorn herein fertig Mitgegebenes oder vermittelungslos aus dem

Unbewusstsein des Kindes heraus sich Entwickelndes, und ein guter Geschmack nur als eine besonders glückliche Mitgabe angesehen wird. In der That aber wird der Geschmack überall erst durch die Erziehung fertig und kann bei gleicher angeborener Anlage nach Verschiedenheit der erziehenden Einflüsse noch in Güte, Höhe, Feinheit, Richtung sehr verschieden ausfallen.

Die Erziehungsmittel des Geschmackes sind schwer unter einen allgemeinen Gesichtspunct zu bringen, können aber, wie die des Menschen überhaupt, etwa unter folgenden Kategorieen betrachtet werden, die sich zwar nicht überall, doch bis zu gewissen Gränzen, auseinanderhalten lassen:

1) Uebertragung von Andern.
2) Eigene Ueberlegung.
3) Gewöhnung und Abstumpfung.
4) Uebung.
5) Association.

Beschränken wir uns in Betrachtung derselben auf Hauptgesichtspuncte, indess die Psychologie tiefer, die Erziehungslehre, Culturgeschichte, Ethnologie weiter darein einzugehen haben, als hier geschehen wird.

Erstens. Thatsache ist, dass das ausgesprochene Gefallen oder Missfallen Andrer unser eigenes Gefallen und Missfallen mit zu bestimmen oder selbst von vorn herein zu bestimmen vermag, um so leichter, je weniger wir schon von anderer Seite her bestimmt sind, und je bestimmendere Kraft dem Andern auf uns beiwohnt. So geht der Geschmack von den Aeltern auf die Kinder über, so lange bis deren eigenes Urtheil erstarkt, so steht der Geschmack in Kunstschulen unter dem Einflusse der Lehrer und Genossen; und wenn ein Geschmack in gewisser Beziehung eine ganze Zeit, ein ganzes Volk beherrscht, so wird die Uebertragung mit der Gewöhnung immer den hauptsächlichsten Antheil daran haben.

Die Uebertragung kann theils dadurch zu Stande kommen, dass Gründe des Gefallens oder Missfallens von Andern geltend gemacht werden, welche nur der Hervorhebung bedürfen, um ihren Erfolg zu haben, kurz durch Belehrung; theils dadurch, dass das Gefallen oder Missfallen Andrer durch seine Aeusserung selbst sich in uns überpflanzt, indem es eine Art geistige Ansteckung bewirkt, welcher die passive oder noch indifferente Natur am leich-

testen., namentlich Seitens derer unterliegt, denen sie sonst gewohnt ist sich unterzuordnen. Der psychologische Grund dieser Uebertragung mag noch der Erklärung und Klärung bedürfen; als factisch ist sie jedenfalls anzuerkennen. Man kann meinen, dass ein ursprünglich eingeborener Nachahmungstrieb sich von Handlungen auf Gefühle erstrecke, und demgemäss die Lust und Unlust, welche Andre beim Anblick von dem und jenem äussern, unsre eigene Lust und Unlust beim Anblick desselben hervorlocke, oder auch in Rücksicht ziehen, ohne dass ich darin den einzigen Grund sehen möchte, dass, wenn man erst weiss, was gefallen soll, und darin hält man sich an die, welche man für klüger hält, so lange man sich selbst nicht klug genug findet, das Gefallen sich leicht aus keinem andern Grunde einfindet, als dass überhaupt, was sein soll, uns gefällt. Jeder schätzt einen guten Geschmack als einen Vorzug, den er haben sollte, und so erweckt auch das Streben, sich diesen Vorzug anzueignen, eine unwillkührliche Stimmung in dieser Richtung. Uebrigens steht einem jeden frei, den Wunsch nach einer gründlicheren Aufklärung zu erfüllen.

Zweitens. Nicht minder als fremde Belehrung kann wiederholte eigene Ueberlegung uns die wohlgefällige oder missfällige Bedeutung von Dingen geläufig genug machen, um fortan unmittelbar Gefallen oder Missfallen daran zu finden. Statt von Andern darauf eingerichtet zu werden, können wir uns selbst darauf einrichten. So sehen wir den Geschmack des Kunstkenners und philosophischen Aesthetikers häufig vielmehr von ihren Kunstprincipien aus als umgekehrt bestimmt.

Drittens. Vermöge der sog. Gewöhnung kann der Mensch das, was ihm anfangs missfiel, nach dauernder oder oft wiederholter Einwirkung sich wie man sagt gefallen lassen oder gar positives Gefallen daran finden, und was ihm anfangs gefiel, ohne dass er es doch zum Wohlbefinden brauchte, endlich dazu fodern und brauchen, aber auch selbst den Wegfall des an sich Gleichgültigen nach eingetretener Gewöhnung daran mit Unlust spüren. Es ist das eine Art innerer Anpassung des Organismus an einen Reiz, die durch die Wirkung des Reizes selbst allmälig hervorgerufen wird.

Es compliciren sich aber die Gesetze der Gewöhnung mit denen der Abstumpfung, Uebersättigung, Ueberreizung

und kommen zum Theil damit in Conflict. Nach Massgabe als ein Eindruck stärker ist und öfter wiederkehrt, stumpft sich seine Wirkung ab, und jeder Reiz kann so weit gesteigert und so oft wiederholt werden, dass die Gränzen, innerhalb deren eine Anpassung an ihn in obigem Sinne bestehen kann, überschritten werden. Daher ist die Gewöhnung an Lustreize doch im Allgemeinen nicht mit Steigerung ihrer Lustwirkung verbunden, und gibt sich mehr durch die Unlust bei ihrem Wegfall als die Lust bei ihrer Einwirkung auf das abgestumpfte Gefühl zu erkennen; daher hängt man in gewisser Weise an Gewohnheiten und möchte doch auch wieder aus den Gränzen des Gewohnten heraus neu angeregt sein; daher kann durch zu starke und oft wiederholte Eindrücke auch Ueberdruss, Uebersättigung, Ueberreizung, Lähmung entstehen. Hieraus gehen sehr mannichfaltige Verhältnisse hervor, die zu verfolgen weit führen würde; es konnte aber hier genügen, an die allgemeinsten Gesichtspuncte, denen sie sich unterordnen, erinnert zu haben.

Nun greifen durch jede Zeit, jedes Land, jeden Stand, jedes Geschlecht und Alter andre Umstände, Verhältnisse dauernd oder in bestimmter Wiederholung durch; und geben dadurch auch zu andern Richtungen der Gewöhnung und hiermit andern Bestimmungen des Geschmackes, so weit er von der Gewöhnung abhängt, Anlass.

Viertens. Dass von den einfachsten sinnlichen Reizen alle Menschen angeborener Weise wenn nicht in ganz gleicher, doch ziemlich gleicher Weise angesprochen werden, ist oben erinnert worden. Nach Massgabe aber als der Reiz niederer und gröberer Eindrücke durch wiederholte Beschäftigung damit sich abstumpft, tritt bei Denen, die überhaupt für feinere und höhere Eindrücke empfänglich sind, auch das Bedürfniss einer Beschäftigung mit solchen ein, so dass allmälig immer feinere Bestimmungen und höhere Beziehungen einen Eindruck zu machen anfangen, die anfangs keinen machten, indess zugleich der ästhetische Eindruck der gröbern Bestimmungen und niedern Beziehungen zurücktritt.

So tritt schon für den Weinkenner allmälig der plumpe Geschmack an Spiritus und Süssigkeit zurück und wird er dafür um so empfänglicher für die feinern Bestimmungen des Geschmackes; der Gourmand macht sich nichts mehr aus den Klössen, die unsern

öffentlichen Speiseanstalten einen verdoppelten Zudrang verschaffen, und weiss dafür um so besser die richtige Mischung eines Klösschens zu würdigen. So wurde Rumohr ein Richter des culinarischen Geschmacks. Was aber hier für den sinnlichen Geschmack gilt, gilt ganz entsprechend für den Geschmack in höheren Gebieten. Dadurch hauptsächlich unterscheidet sich der Geschmack des höher Gebildeten und gebildeter Zeiten und Völker vom Geschmack des Kindes, des Bauern, der rohen Zeit und Nation. Das Gefallen am grellen Contrast, am grellen Roth, am buntgemalten Bilderbogen, der bunten Puppe tritt mit wachsender Bildung zurück, und feinere und höhere Beziehungen, die den unentwickelten Geschmack gar nicht berühren, fangen an, den Haupteindruck zu bestimmen. Endlich verlangt der Gebildete von jedem Werke, das ihm gefallen soll, dass sich alle Beziehungen desselben in einer höchsten Beziehung, einer Idee verknüpfen, die das Kind, der Wilde gar nicht aufzufassen vermag.

Wie in der bildenden Kunst, so in der Musik. Dem Ohre der rohesten Völker gefällt am bessten die rauschendste, im einfachsten Wechsel sich bewegende Musik, die ihren Sinn am stärksten afficirt; dem Kinde, das vom Jahrmarkt kommt, gefällt das Geschmetter seiner kleinen Trompete besser, als eine Beethovensche Sonate; aber auch den Musikverständigen vergangener Zeiten gefielen noch einfachere melodische und harmonische, das Wohlgefallen so zu sagen auf dem Teller präsentirende, Gänge besser als solche, welche ein höheres Wohlgefallen aus weiter sich verzweigenden und damit höher sich steigernden Beziehungen und der Auflösung entschiedener Disharmonieen schöpfen lassen. Nach Massgabe aber, als diese zu gefallen anfangen, hören jene einfachen Tongänge auf zu befriedigen, erscheinen unbedeutend, langweilig, beschäftigen nicht mehr und gefallen darum nicht mehr. Wenn früher Octaven-, Quinten-, Quartenfolgen wohlgefällig erschienen, Terzen- und Sextenfolgen vermieden wurden, so lässt sich das wohl daraus erklären, dass Octaven, Quinten, Quarten die einfachst möglichen, an sich fasslichsten Tonverhältnisse sind, welche für sich am meisten consoniren. So lange man nun noch nicht so geübt in Auffassung musikalischer Beziehungen war, als jetzt, brachte auch die Vervielfältigung des wohlgefälligen Eindruckes der e i n z e l n e n Consonanz eine Steigerung des Effects hervor, welche noch nicht so wie jetzt durch ein Missfallen an der monotonen

Wiederkehr derselben überwogen wurde. Kurz die Wiederholung des Wohlgefälligen überwog noch das Missfällige der Wiederholung.

Fünftens. Nach Verschiedenheit der Umstände, unter denen die Menschen leben, und der verschiedenen Zeiten, in denen sie leben, associirt die Erfahrung für sie Verschiedenes an Dasselbe, oder Dasselbe an Verschiedenes, wodurch den Einen etwas unter wohlgefälligen, den Andern unter missfälligen Beziehungen erscheinen kann. Gewöhnung und Uebung geben damit meist Hand in Hand oder nehmen ihren Ausgang davon.

Die Mode giebt hiezu die augenfälligsten Belege. Rufen wir uns das Beispiel der Perücke zurück. Wie kam doch der Geschmack vergangener Zeiten daran zu Stande? Der Eindruck, den sie durch ihre blosse Form und Farbe macht, will so viel als gar nichts sagen, und wie hätte man sich daran gewöhnen sollen, ohne einen Anlass zur Gewöhnung. Man sagt: die Perücke wurde erfunden, um die Kahlköpfigkeit eines Königes zu decken. Hätte statt eines Königes ein Bauer seinen Kahlkopf damit bedeckt, nimmer würde sie Mode geworden sein; nun aber associirte sich an die Perücke etwas Königliches; und sei es auch, dass die Umgebung des Königs anfangs blos aus Schmeichelei ihn nachahmte, so fing doch von da an sich der Eindruck der Vornehmheit, der Würde, des Reichthums ihrer Träger an ihren Anblick zu knüpfen und vom Kreise der Hofleute aus immer weiter darüber hinaus zu stralen. Anfangs hatten die Perücken nur die bescheidene Grösse, die ihnen ihr erster Zweck verlieh, und wuchsen dann als äusseres Zeichen für Grösse, Würde, wie ein Keim, wenn er einmal eine gewisse Richtung genommen hat, dann bis zu gewissen Gränzen immer weiter wächst; damit wuchs zugleich ihr ästhetischer Eindruck. Und wir sahen, dass dieser Eindruck sich beim Kinde sogar bis zum Eindruck des Göttlichen steigerte. An sich hat doch die Perücke nichts Göttliches; sie konnte diesen Eindruck nur der Association verdanken. Hienach trugen Gewöhnung und Uebertragung bei, ihr denselben zu sichern, aber hätten ihn ohne Association von vorn herein nicht hervorrufen können. Und so kann man vielleicht überhaupt sagen, dass die meisten Wandlungen des Geschmacks schliesslich von Ursachen abhängen, die gar nicht in das Gebiet des Geschmackes gehören, durch Vermittelung der Association aber in dasselbe eintreten und sich durch Gewöhnung und Uebertragung festigen und fortpflanzen.

In ähnlicher Weise hat sich bei den Chinesen der Eindruck der Vornehmheit, des Reichthums, der Würde ihrer Träger an die Klumpfüsse ihrer Damen, die dicken Bäuche und langen Nägel ihrer Mandarinen geknüpft. Dem Chinesen ist diese Association so geläufig geworden, dass er die Ehrerbietung, die er Vornehmen zollt, zum Theil nach der Dicke ihres Bauches abmisst und sogar seine Götzen mit einem dicken Bauche bildet; kurz der dicke Bauch ist ihm eine Idealform geworden, in deren Anschauen ihn ein Gefühl von Macht und Grösse, ja wohl, wenn der Bauch irdische Gränzen überschreitet, ein Gefühl von göttlicher Erhabenheit überkommt. Die Schlankheit des Apoll von Belvedere würde ihm nur Dürftigkeit erscheinen; ganz unwillkührlich würde sie ihm die Vorstellung erwecken, er sehe jemand von niedrer Klasse vor sich, der nicht Reichthum, Macht und Rang genug habe, um sich gemächlich zur Ruhe zu setzen und seines Bauches zu pflegen; er würde nur etwa einen Menschen darin finden können, der eifrig seinem Erwerbe nachläuft, weil der Chinese selbst aus andern Gründen nicht zu laufen pflegt.

So sehr der Geschmack des Einzelnen im Allgemeinen durch Uebertragung vom herrschenden Geschmack beeinflusst wird, kommt es doch oft genug vor, dass Solche, die dem Kunstleben ferner stehen, durch davon abseits liegende Anlässe der Association, denen sie im Leben unterliegen, mit dem herrschenden Kunstgeschmack in vollen Wiederspruch treten. Mag uns in folgender Einschaltung die Dresdener sixtinische Madonna, dieses schönste Bild der Welt, ein paar Beispiele dazu liefern.

Ein Militär äusserte nach einem Besuche der Dresdener Gallerie, ihm habe die Madonna doch nur den Eindruck einer besoffenen Bauermagd gemacht. Natürlich, er hatte bisher nur Bauermägde barfuss und in blossem Kopfe gehen sehen, und wahrscheinlich den Ausdruck eines Erhabenseins über das Irdische nur als Folge des Besoffenseins gesehen. — Vor demselben Bilde wurde der, durch populär-medicinische Schriften bekannte, Dr. B. gefragt, wie ihm das Bild scheine. Das Kind fixirend sagte er: »Erweiterte Pupillen! hat Würmer, muss Pillen nehmen.« Seine Lebensgewohnheit liess ihn eben in dem Christkinde nur ein wurmkrankes Kind sehen. — Einen andern mir bekannten Arzt hörte ich von den beiden Engeln am untern Rahmenrande sagen: wenn seine Kinder sich so flegelhaft auflehnten, so würde er sie mit den Armen auf den Tisch aufstossen; und eine kleine Engländerin äusserte von denselben Engeln, sie müssten wohl keine governess gehabt haben.

4) Principien des guten oder richtigen Geschmacks.

Unstreitig lassen sich für die Entstehung jedes Geschmackes Erklärungsgründe unter den vorigen Kategorieen finden, natürlich aber reicht es nicht hin, seine Entstehung erklärt zu haben, um ihn damit auch gerechtfertigt zu haben, wenn wir nicht alles Entstandene und hiemit jeden Geschmack für zu Recht bestehend erklären wollen; denn alles Entstandene hat Gründe der Entstehung. Und was ist es nun endlich, was uns den einen Geschmack billigen, den andern verwerfen lassen, überhaupt einen besseren von einem schlechteren unterscheiden lassen kann?

Im Grunde ist der Gesichtspunct davon sehr einfach, fast selbstverständlich; nur die Anwendung meist zu schwierig. Der Massstab der Güte eines Geschmackes ist eben nur der allgemeine Massstab der Güte, d. h. es handelt sich dabei nicht blos darum, ob etwas unmittelbar gefällt oder missfällt, Lust oder Unlust in der Gegenwart giebt, das ist die Thatsache des Geschmackes, sondern ob es gut ist, dass es gefällt oder missfällt, d. h. ob das Wohl, das Glück, im höhern Sinne das Heil der Menschheit im Ganzen vielmehr durch solche Weise des Gefallens oder Missfallens gewinnt als verliert, denn danach beurtheilt sich die Güte, der Werth der Dinge. Nun trägt freilich zum gegenwärtigen Wohlbefinden jedes Gefallen überhaupt bei, und hat das bei Beurtheilung des Geschmackes mit zu wiegen, weil die Gegenwart mit den Folgen zugleich im Masse der Güte zu wiegen hat; aber wie oft wird die gegenwärtige oder selbstische Lust von nachtheiligen Folgen im Ganzen überwogen oder tritt in schlimmem Zusammenhange auf; also gilt es bei Beurtheilung des Geschmackes auch auf die Folgen und Zusammenhänge seines Daseins und seiner Bildung Rücksicht zu nehmen, kurz gesagt, überall zu fragen, ob etwas Gutes bei dem und jenem Geschmack herauskommt.

Wer stumpf gegen Lustquellen, die in der Natur und Kunst liegen, bleibt, oder von dem, was mehr Lust zu geben vermag, doch weniger Lust empfängt, bringt bei Gleichsetzung der Folgen und Zusammenhänge eine Lustlücke oder einen Lustverlust in die Welt. Das ist ein Fehler seines Geschmackes. Aber das kehrt sich bei Rücksicht auf die Folgen und Zusammenhänge oft um. Was dem Menschen gefällt, sucht er zu besitzen, zu erzeugen, nachzuschaffen, und wie er gesinnt ist, sucht er Andre gesinnt zu machen. Das Gefallen an manchen Dingen ist überhaupt nur mit einer werth-

volleren gedeihlicheren Einrichtung, Bildung, Stimmung des Geistes möglich, als mit andern, und kann zu einer werthvolleren oder minder werthvollen Einrichtung der Aussenwelt führen. Was überhaupt der Verstand durch Ueberlegung als das Zweckmässigste, das Besste im Ganzen erkennt, soll dem Gefühl unmittelbar so erscheinen und demgemässe Antriebe und Stimmungen wecken.

Sei es nun ein Gegenstand der Mode, Kunst oder Natur, er wird sich immer aus dem Gesichtspuncte betrachten lassen, ob das Gefallen daran in vorigen Beziehungen gut oder nicht gut ist, und, insofern wir uns darüber zu entscheiden vermögen, wird sich der Geschmack danach billigen oder verwerfen, der eine Geschmack dem andern vorziehen oder nachsetzen lassen.

In unzähligen Fällen nun werden wir eine solche Abwägung zu schwierig finden, um ein entscheidendes Resultat zu geben. Dann leistet uns das Princip nichts weiter, als dass es uns weise genug macht, uns des Urtheiles zu bescheiden. Und diese Weisheit und Bescheidenheit ist in unser Gefühl selbst übergegangen, wenn es so oft nicht wagt sich zu entscheiden, wir nicht sagen können, ob uns etwas gefällt oder nicht gefällt, indess wir doch wissen oder fühlen, dass es ein Gegenstand des Gefallens oder Missfallens ist. Aber in manchen Fällen ist doch auch das Urtheil nach dem Massprincipe der Güte leicht, wenigstens mit relativer Sicherheit, zu fällen, und jedenfalls ist jede Abwägung danach vorzunehmen, jeder Streit auf dieser Grundlage zu führen, falls man streiten will.

Wenn den Chinesen an ihren Damen verkrüpelte Füsse, an ihren Würdenträgern und Götzen dicke Bäuche gefallen, so möchte man immerhin in Zweifel sein, ob dieser Geschmack nicht unmittelbar eben so lustgebend für sie als für uns der gegentheilige ist; doch wird ihr Geschmack schlechter als unsrer und überhaupt schlecht zu nennen sein, weil ein Geschmack, der am Ungesunden, Nachtheiligen Wohlgefallen finden lässt, die Vorstellung der Würde und Erhabenheit an sinnliche Fülle und Schwere knüpfen lässt, zu keinen guten Folgen führt und mit keinem guten Sinne zusammenhängt. Um so mehr sind alle unsittlichen Darstellungen von schlechtem Geschmack. Sie mögen dem und jenem gefallen, ja unmittelbar so viel Lust gewähren, als dem Sittlichen sittlichere Darstellungen; aber es ist nicht gut, dass sie ihm gefallen, und eben darum nennen wir seinen Geschmack einen

schlechten. Der Mensch soll seinen Geschmack nicht so bilden, dass daraus Nachtheile für die gesunde und zweckmässige Führung seines Lebens und vollends für die Moralität daraus hervorgehen; und er kann ihn so bilden, dass es nicht der Fall ist. Und nicht nur ist jeder Geschmack zu verwerfen, der eine solche Schuld auf sich ladet, sondern auch jeder, der nur durch eine solche Schuld möglich wird, weil es nicht der Fall sein kann, ohne dass er sie verstärkt.

Mit allem Unsittlichen, Ungesunden ist alles Unpassende, Unächte, innerlich Unwahre vom guten Geschmacke zu verwerfen, und zwar aus dem doppelten Gesichtspuncte, dass es nicht gut für den Geist ist, Gefallen am Widerspruchsvollen der Art zu finden, und nicht gut für die Welt, sich Solches gefallen zu lassen; denn über Kurz oder Lang, wenn nicht im einzelnen Falle aber in der allgemeinen Ordnung der sittlichen und intellectuellen Welt setzt sich die Unwahrheit, der innere Widerspruch in Nachtheile für das innere oder äussere Wohl des Menschen um.

In allen solchen Fällen erscheint die Entscheidung über den Vorzug des Geschmackes leicht; so leicht aber ist sie nicht immer. Sollte ich z. B. entscheiden, ob die Perücke oder unser heutiger steifer Hut, ob der Zopf am Kopfe im vorigen Jahrhundert oder die zwei Zöpfe am Frack des jetzigen Jahrhunderts geschmackvoller oder geschmackloser wären, so würde ich es nicht wagen. Um wie viel zusammengesetzter und schwieriger abzuwägende Rücksichten aber kommen im Allgemeinen in Frage, wenn es gilt, in höheren Gebieten des Geschmackes zu entscheiden, welche Weise des Empfindens die werthvollste im Ganzen ist. Nicht, dass uns das Princip in diesen höheren Gebieten überhaupt im Stiche liesse, wir werden noch viel Massgebendes daraus schöpfen können; aber ein Hauptvortheil des Principes wird doch immer der sein, uns Bescheidenheit des Urtheiles zu lehren.

Ueberhaupt in allen den unzähligen Fällen, wo sich Conflicte zwischen verschiedenen ästhetischen Rücksichten geltend machen, wird es zwar leicht und einfach sein, extreme Einseitigkeiten und eine Bevorzugung sichtlich untergeordneter Rücksichten vor übergeordneten als wider den guten Geschmack zu verwerfen; aber es wird nicht nur unmöglich sein, den Punct der bessten Abwägung dazwischen genau festzustellen, sondern auch nöthig, eine gewisse Breite oder Freiheit darin als noch mit einem guten Geschmacke verträglich zuzulassen, ohne die Gränzen dieser Frei-

heit genau bestimmen zu können. Hierüber wird stets Streit ohne sichre Entscheidung möglich, und Vorsicht, sein subjectives Gefühl nicht für allgemein massgebend zu halten, nützlich sein.

Eine solche Vorsicht aber wird zur ästhetischen Pflicht durch die Betrachtung, einerseits, dass eines Jeden Geschmack sich doch nur unter bestimmten zeitlichen und örtlichen Verhältnissen hat bilden können, und nach deren Besonderheit besondern Uebertragungsverhältnissen unterlegen hat, andrerseits dass auch zu verschiedenen zeitlichen und örtlichen Verhältnissen wirklich Verschiedenes passt, und hienach Verschiedenes im Sinne eines richtigen Geschmackes sein kann. Lassen wir ein früher angeführtes Beispiel in diesem Sinne sprechen.

So wunderlich und absurd uns der Bencoolensche Baugeschmack erscheinen mag, so lässt sich doch seine Entstehung nach dem Associationsprincip eben sowohl erklären, als nach unserm Princip der Beurtheilung des Geschmackes durch seine Güte rechtfertigen, und zwar ist in diesem Falle mit der Erklärung die Rechtfertigung fast von selbst gegeben.

Die Weise, wie man in Bencoolen baut, ist nämlich, wie sofort zu zeigen, für die Verhältnisse Bencoolens die zweckmässigste, hiemit beste. Das Gefühl für diese Zweckmässigkeit hat sich bei den Einwohnern Bencoolens an den Anblick ihrer Bauwerke associirt, durch Gewöhnung und Uebertragung befestigt, und trägt damit eben so viel bei, sie ihnen schön erscheinen zu lassen, als bei uns die Zweckmässigkeit durch Association dazu beiträgt. Wollten sie so bauen, wie wir, so wäre das eben so absurd, und ihr Geschmack, der sich darauf eingerichtet hat, eben so absurd zu nennen, als wenn wir bauen wollten, wie sie. Jeder Geschmack muss sich darauf einrichten, das, was zu Zwecken b e s t i m m t ist, auch nur wohlgefällig finden zu lassen, wenn es solche erfüllt.

Was zuerst die Erhebung der Häuser über den Erdboden anbelangt, so wird sie in Bencoolen durch mehr Zweckmotive gerechtfertigt, als wir für die meisten Einrichtungen unsrer Häuser aufweisen können. Zuvörderst bringt für das heisse Clima Bencoolens diese Einrichtung den Vortheil hervor, dass man, wenn man unter den Häusern fortgeht, sich stets im Schatten befindet, was in andern Städten heisser Climate mit grösserer Unbequemlichkeit für den Verkehr durch eine grosse Enge der Strassen erzielt werden muss. Da ferner die meisten Wohnorte des Landes an Flüssen

oder Seen liegen, welche öfters austreten, so werden die Häuser durch ihre Erhebung gegen die Nachtheile von Ueberschwemmungen geschützt. Endlich sind sie dadurch auch um so gesicherter gegen die Anfälle wilder Thiere, von denen namentlich die Tiger dort so häufig sein sollen, dass, wie ich mich erinnere gelesen zu haben, man es in Bencoolen fast für das natürliche Lebensende ansieht, von einem Tiger gefressen zu werden. Was uns also als abgeschmackter Einfall missfallen müsste, wenn es bei uns ausgeführt würde, weil es keinem Zweck entspräche, mithin keine lustvolle Association begründete, und selbst in Bencoolen noch missfallen muss, wenn wir nicht in Bencoolen erzogen sind, wird für die Einwohner Bencoolens selbst eine ganz andere Bedeutung erhalten. Ihnen sind die Häuser zugleich Sonnenschirme, wozu die Stützen die Stecken bilden, und nicht blos Wohnorte auf der Erde, sondern zugleich Zufluchtsorte, wodurch sie über Unheil, was sie von der Erde aus bedroht, hinweggehoben werden; und was beiträgt, diese Zwecke am Hause zu erfüllen, trägt auch bei, sie mit Wohlgefallen daran zu erfüllen und hat Recht dazu beizutragen.

Eben so wie die Erhebung der Häuser durch Stützen hat sich aber auch die Form der letztern ganz einfach als die selbst einfachste Weise, natürliche Zweckverhältnisse zu erfüllen, ergeben, und die griechische Säule ist in dieser Beziehung nicht gerechtfertigter als die Bencoolensche Stütze. In Bencoolen sind Erdbeben sehr häufig, der Steinbau daher überhaupt unmöglich; die Häuser sind leichte Holzhäuser; und es handelte sich also, um es kurz zu bezeichnen, bei den dortigen Bauten nicht darum, schwere Massen auf die Erde zu gründen, sondern leichte Massen in die Erde festzustecken, etwa wie man einen leichten Gegenstand an einem feststehenden mit Nadeln feststeckt, damit er durch die Erschütterung nicht abgeworfen werde. Die Nadeln werden nun hier durch Pfähle vertreten, die man in die Erde einrammt; Pfähle aber können ihrer Natur nach nur unten dünner als oben sein.

Was wir nun hier bei Beurtheilung des Bencoolenschen Baugeschmacks gethan, sollten wir eigentlich überall thun, wo es ein Urtheil über den Geschmack fremder Zeiten und Nationen gilt, uns in die Verhältnisse von Zeit und Ort versetzen, und zusehen, ob der Geschmack, der für unsere Verhältnisse nicht gerechtfertigt erscheinen mag, es nicht doch für die Verhältnisse der andern Zeit, des andern Ortes ist.

Es kann aber ein Geschmack, der für bestehende Verhältnisse gerechtfertigt ist, insofern als er das diesen Verhältnissen Angemessenste fodert, doch höhern Geschmacksfoderungen insofern widersprechen, als diese Verhältnisse selbst nicht gerechtfertigt sind, und ein oft schwer zu entscheidender Conflict statt finden, wiefern die näheren und hiedurch dringenderen oder die höheren allgemeineren Foderungen des Geschmackes zu befriedigen sind.

Jedenfalls bleibt über allen, nach Zeit, Ort und besondern Umständen wechselnden, Foderungen die oberste Foderung des guten Geschmackes in Kraft, nichts zuzulassen, was den allgemeinsten Principien des menschlichen Gedeihens widerspricht, hiemit nichts, was der körperlichen und geistigen Gesundheit, der Religiosität, Sittlichkeit, logischen Widerspruchslosigkeit widerspricht. Und hienach kann es der Fall sein, dass der Geschmack ganzer Zeiten oder Nationen nach dieser oder jener Hinsicht für schlecht zu erklären ist; und die Allgemeinheit eines Geschmackes in einer Zeit oder Nation verbürgt noch nicht seine Güte.

Man kann diess z. B. vom Geschmacke der Orientalen am Bilderschwulst in der Poesie sagen. Unstreitig bedürfte es nur andrer erziehender Einflüsse, um das, was in dieser Beziehung bei ihnen Mass und Sinn überwuchert, reich und doch schön wachsen zu lassen.

Weiter aber kann es auch der Fall sein, dass nicht nur die Verhältnisse, unter denen ein Volk lebt, berechtigte sind, sondern auch der Geschmack für diese Verhältnisse ein ganz berechtigter ist, ja nicht besser dafür sein könnte; und dass doch der Geschmack dieses Volkes aus gewissem Gesichtspuncte niedriger zu schätzen ist als der Geschmack eines andern Volkes, sei es, dass er weniger die Möglichkeit gewährt, das ästhetische Gefühl unmittelbar zu befriedigen, sei es, dass die gleich berechtigten Verhältnisse, denen sich der Geschmack beiderseits anpasst, doch nicht gleich werthvoll sind; jeder Geschmack aber ist nur im Zusammenhange mit den Verhältnissen, unter denen er besteht, zu beurtheilen.

So wird sich zwar den Einwohnern Bencoolens die Berechtigung, in Bencoolen zu leben und ihren Baugeschmack den Verhältnissen Bencoolens anzupassen, so wenig bestreiten lassen, als den Griechen in Griechenland zu leben und nach den Verhältnissen ihres Landes einzurichten; es lässt sich aber doch denken, dass der griechische Baugeschmack nicht nur eine grössere Mög-

lichkeit als der Bencoolensche gewährt, das ästhetische Gefühl unmittelbar zu befriedigen, sondern auch in Verhältnissen wurzelt und sich wechselseitig damit trägt und hält, welche eine gedeihlichere Entwickelung und Führung des Lebens überhaupt gestatten. Dann wird er bei nicht grösserer Berechtigung doch höher zu schätzen sein. Um so mehr wird das im Verhältniss zum Baugeschmack des Feuerländers und Grönländers gelten müssen.

Dass Güte des Geschmackes nicht nothwendig mit Feinheit und Höhe des Geschmackes zusammentrifft, ward schon früher im Allgemeinen bemerkt. Leicht nämlich kann es geschehen, dass das Gefallen an feineren Bestimmungen und höheren Beziehungen, sofern es sich überall nur auf Kosten des Gefallens an minder feinen und hohen entwickeln kann, grössere Kosten in dieser Hinsicht macht, als es einträgt, dazu den Menschen in missstimmende Verhältnisse zu den für ihn nicht hoch genug geschraubten und fein genug gefaserten Menschen und Dingen, mit denen er zu verkehren hat, setzt. Dann hat man das, was man als Ueberfeinerung, Ueberbildung des Geschmackes vielmehr tadelt als lobt.

Hiegegen wird man den Geschmack eines Kindes, was grösseres Gefallen an seinem bunten Bilderbogen als einem Raphaelschen Gemälde findet, folgerechterweise vielmehr einen Geschmack von niedrer Stufe als einen schlechten Geschmack zu nennen haben, obwohl der Sprachgebrauch diese Folgerichtigkeit nicht immer einhält. Würde es doch nicht frommen, wenn dem Kinde umgekehrt das Raphaelsche Bild besser als sein Bilderbogen gefiele, weil mit solcher vorzeitigen Entwickelung sich keine gedeihliche Entwickelung vertrüge; man würde hier einen für die Kindesstufe überbildeten Geschmack zu sehen haben. Nur für einen Erwachsenen, der Anspruch macht, auf der Höhe der Bildung seiner Zeit und Nation zu stehen, würde der kindische Geschmack als ein schlechter anzusehen sein, indem natürlich zur Güte des Geschmacks bei Jemand, der nach Alter, Stand und Nationalität einer höhern und feinern Bildungsstufe angehört, auch gehört, dass sein Geschmack in Höhe und Feinheit damit zusammenstimme. Hier wächst in der That die Güte des Geschmackes bis zu gewissen Gränzen mit seiner Höhe und Feinheit, indess sie doch darüber hinaus durch Ueberbildung und Ueberfeinerung des Geschmackes wieder abnehmen kann.

Den Geschmack in objectivem Sinne (S. 233) verstanden, lässt ein in einer gewissen Zeit, einer gewissen Ausdehnung herrschender Geschmack sich bis zu gewissen Gränzen schon dadurch rechtfertigen, dass er ein andrer ist, als der in der eben vergangenen Zeit oder dem nachbarlichen Raume herrschende Geschmack. Denn der Mensch bedarf, um nicht gegen gegebene Quellen der Wohlgefälligkeit abgestumpft zu werden, des Wechsels derselben; und möchte man also auch den antiken Geschmack in bildender Kunst, Architektur, Kunstindustrie allgemein gesprochen jedem andern vorziehen, so müsste man doch zeitliche und örtliche Abweichungen von demselben gestatten, die, obwohl bei Gleichsetzung alles Uebrigen minder vortheilhaft, doch eben nur durch den Wechsel mit dem antiken zeitlich und örtlich vortheilhafter würden. Indessen bedarf die Anwendung dieses Principes grosser Vorsicht und wird durch ein gegenwirkendes Princip beschränkt.

Im Allgemeinen wechseln die Verhältnisse, mit welchen der Geschmack in Beziehung zu treten hat, schon von selbst so sehr nach Zeit und Ort, dass hiemit auch von selbst Abänderungen in den Foderungen des Geschmackes eintreten, welche dem Bedürfniss des Wechsels entsprechen, ohne dasselbe unabhängig davon zu berücksichtigen. Also wird das Bedürfniss des Wechsels nur insofern massgebend sein können, als die übrigen Umstände, welche die Foderungen des Geschmackes bestimmen, die Wahl zwischen Forterhaltung und Wechsel freilassen, oder Vortheile, welche verschiedene Geschmacksrichtungen nach verschiedenen Seiten darbieten, im Wechsel zur Geltung gebracht werden sollen. So hat der Baugeschmack im Spitzbogenstil und im Rundbogenstil jeder seine Vortheile und Vorzüge; man wird beiden gerecht und erfüllt damit zugleich das Bedürfniss des Wechsels, indem man nicht einen von beiden einseitig bevorzugt. So wird selbst der chinesische Baugeschmack seine Stelle finden können. Durch kein Bedürfniss des Wechsels aber könnte auch nur zeitlich oder örtlich ein Baustil gerechtfertigt werden, der den Bedingungen der Haltbarkeit und überhaupt Zweckmässigkeit widerspricht.

Liegt nun schon eine sehr allgemeine Beschränkung des vorigen Principes darin, dass überhaupt nicht vom Guten zum Schlechten gewechselt werden soll, so beschränkt sich dasselbe noch specieller und directer durch folgendes, ihm geradezu entgegengesetzt lautendes, doch nur scheinbar widersprechendes, Princip: ein, in

einer gewissen Zeit oder Ausdehnung herrschender Geschmack kann sich bis zu gewissen Gränzen schon dadurch rechtfertigen, dass er mit dem Geschmacke der eben vergangenen Zeit oder im benachbarten Raume übereinstimmt. Aber wie verträgt sich diess Princip mit dem vorigen? Erstens macht sich nach der subjectiven Einrichtung des Menschen das Bedürfniss des Wechsels von Eindrücken, die nicht unmittelbar missbehaglich sind, erst geltend, wenn ein gewisses Mass der Forterhaltung überschritten ist; zweitens aber erhalten sich auch immer objectiv durch benachbarte Zeiten und Räume gewisse Bedingungen fort, wodurch gemeinsame Foderungen an den Geschmack gestellt werden.

Wie sich nun beide Principe in jedem besondern Falle gegen einander abzuwägen haben, kommt auf die subjectiven und objectiven Bedingungen des Falles an, und es kann im Sinne unsers allgemeinsten Principes nur die Regel gegeben werden, dem Conflict beider Principe dadurch Rechnung zu tragen, dass die Vortheile sowohl der Forterhaltung als des Wechsels möglichst ausgenutzt, also von einem zum andern nur nach Massgabe des eintretenden Uebergewichts fortgeschritten werde.

Nach Allem also giebt es über alle, früher (S. 246 f.) flüchtig berührten, Principe der Beurtheilung der Güte des Geschmackes hinaus ein einziges, an sich völlig und überall durchschlagendes, in dem alle jene Principe zusammentreffen, so weit sie triftig sind, und was ihren Conflict entscheidet, so weit sie nicht zusammentreffen; alle aber sind doch bis zu gewissen Gränzen triftig, und treffen doch nicht überall zusammen. Nur dass es den Nachtheil so vieler an sich triftigen Principe theilt, dass es leichter aufzustellen als anzuwenden ist, weil es eine Abwägung fodert, zu der uns die genaue Kenntniss der Gewichte fehlt. Diess Princip hängt mit der Grundbeziehung des Schönen zum Guten zusammen, (vergl. S. 16. 19), und lautet kurz, im Grunde selbstverständlich, und darum scheinbar trivial:

Der besste Geschmack ist der, bei dem im Ganzen das Besste für die Menschheit herauskommt; das Bessere für die Menschheit aber ist, was mehr im Sinne ihres Zeitlichen und voraussetzlich ewigen Wohles ist.

VORSCHULE

DER

AESTHETIK

VON

GUSTAV THEODOR FECHNER.

ZWEITER THEIL.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.
1876.


ASTOR LIBRARY
APR
4
1893
NEW YORK

Inhalt.

XIX. Die Kunst aus begrifflichem Gesichtspuncte.

Die Kunst in dem engeren Sinne, in dem wir uns hier damit beschäftigen werden, gehört zu den im höheren Sinne bedeutungsvollsten Factoren des menschlichen Lebens, und ihre Werke bieten die höchsten und verwickeltsten Anwendungen ästhetischer Gesetze. Also bildet ihre Betrachtung eine Hauptaufgabe der höheren Aesthetik. Inzwischen ordnet sich die Kunst in diesem engeren Sinne einem viel weiter gefassten Begriffe der Kunst unter, und so wird Einiges über ihre begriffliche Stellung innerhalb dieses weiteren Kreises vorauszuschicken sein.

Im weitsten, hiemit aber weit über das ästhetische Gebiet hinausgreifenden, Sinne versteht man nämlich unter Kunst überhaupt die methodische, d. h. mit bewusster Absicht nach mehr oder weniger bestimmten Regeln und erlangter Geschicklichkeit geschehende, Schöpfung von Werken oder Einrichtungen, welche Zwecken des Menschen dienen. Handelt es sich nun dabei um die unmittelbare Erreichung von Lustzwecken durch sinnliche Mittel, so hat man die angenehmen und schönen Künste, die sich von einander blos durch die Höhe ihrer Leistung unterscheiden, hiegegen, wenn es sich um Zwecke handelt, die nur mittelbar zur Erhaltung und Föderung des menschlichen Wohles oder zur Hebung oder Verhütung von Nachtheilen dienen, die nützlichen Künste, wozu die Handwerke, als wie Schuhmacherkunst, Töpferkunst, Tischlerei u. s. w. aus dem Gesichtspuncte einer niederen, die Staatskunst, Erziehungskunst, Heilkunst u. s. w., aus dem Gesichtspuncte einer höheren Utilität gehören. Zwar pflegt man nur selten auf erstere das Wort Kunst anzuwenden, weil man eben das Wort Handwerk dafür hat, indess sie doch

dem allgemeinsten Begriffe der Kunst immer untergeordnet bleiben. Eine strenge Unterscheidung der angenehmen und schönen von den nützlichen Künsten oder reine Coordination derselben findet freilich nicht statt; nur der vorwiegende Gesichtspunct lässt sie trennen. Denn auch von den Werken der schönen Künste, als wie einem Drama, einer Musik, einem Gemälde, wird man verlangen oder wünschen, dass sie ausser dem nächsten und vorwiegenden Zweck, unmittelbar ein höheres als blos sinnliches Wohlgefallen zu erwecken, bildend auf den Geist wirken, also durch ihre Folgen nutzen, umgekehrt von den Werken der nützlichen Künste, als wie einem Schuh, einem Gefässe, einem Tische, dass sie ausser dem Nutzen, auf den es in der Hauptsache und zunächst bei ihnen abgesehen ist, unmittelbar wohlgefällig erscheinen. Auch können manche Künste sich bald mehr nach der einen, bald mehr nach der andern Seite wenden, oder beiden Seiten gleichmässig gerecht zu werden suchen. So namentlich die Rhetorik, die Architektur und die unter dem Ausdruck Kunstindustrie vereinigten sog. kleinen oder technischen Künste, welche sich mit der Verfertigung von Geräthen, Gefässen, Möbeln, Waffen, Kleidern, Teppichen u. dgl. beschäftigen, überhaupt einen grossen Theil der nützlichen Künste unter dem Anspruche vereinigen, zugleich angenehme oder schöne Künste zu sein. Wogegen bei andern nützlichen Künsten, als wie dem Handwerk eines Fleischers, des Essenkehrers, der Kunst des Zahnarztes u. s. w. jene Voraussetzung desshalb nicht erfüllbar ist, weil die unmittelbaren Leistungen dieser Künste mehr im Sinne der Unlust als Lust sind.

In dem engeren Sinne, den die Aesthetik ausschliesslich festhält und den wir daher unserseits hier festzuhalten haben, versteht man überhaupt unter Kunst nur die angenehmen und schönen Künste oder gar nur die schönen Künste, deren Aufgabe sich dahin bestimmt, das Schöne im engeren Sinne darzustellen, d. i. durch Verwendung sinnlicher Mittel unmittelbar höhere, werthvollere Lust als blos sinnliche oder überhaupt niedre Lust zu erwecken. Wie die Verhältnisse und Dinge in der gemeinen Wirklichkeit, was man so nennt, d. i. der Natur und dem menschlichen Leben abgesehen von schöner Kunst, liegen, erfüllen sie selten diesen Zweck rein und vollständig, und so treten die schönen Künste zugleich mit der Absicht einer Ergänzung der gemeinen Wirklichkeit und einer Erhebung darüber hinzu.

So wenig als die angenehmen und schönen Künste von den nützlichen sind beide erstre von einander durch eine scharfe Gränze zu scheiden. Denn erstens giebt es keinen andern als blos relativen oder willkürlich abgesteckten Höhenunterschied zwischen angenehm und schön, wonach man z. B. in Zweifel sein kann, ob man die Kunst schöner Gefässe und Tanzkunst hoch genug halten soll, um sie unter die im engern Sinne schönen oder blos unter die angenehmen Künste aufzunehmen; zweitens geht das dem niedern Sinne wohlgefällige Angenehme vielfach in das dem höhern Sinne wohlgefällige Schöne als wirksames Element mit ein und kann somit auch eine angenehme Kunst in den Dienst einer schönen treten. Hier wie überall, wo keine scharfe Abgränzung in der Sache statt findet, ist die Mühe, die man sich mit einer scharfen Abgränzung der Begriffe gegen einander geben mag, fruchtlos.

Man pflegt Kunst und Natur einander gegenüberzustellen. Nun wird auch der Begriff der Natur verschieden gefasst, und blos nach einer dieser Fassungsweisen tritt die Natur in jenen Gegensatz ein. Einmal versteht man unter Natur die wesentliche Beschaffenheit irgend eines Dinges, wonach man von der Natur eines Kunstwerkes ebensowohl als von der eines Naturkörpers sprechen kann; zweitens die materielle äussere Erscheinungswelt gegenüber der innern geistigen, wonach der Marmor einer Statue eben so gut als der eines Gebirges zur Natur gehört. Im Gegensatz gegen Kunst aber versteht man unter Natur eben nur, was abgesehen von Kunst im äusseren Erfahrungsgebiete entsteht und besteht; und natürlich, je nachdem man Kunst weiter oder enger fasst, verengert oder erweitert sich der Begriff der gegenüberstehenden Natur. Den schönen Künsten, insbesondere den bildenden gegenüber, nennt man auch wohl das, was ausserhalb derselben im äusseren Erfahrungsgebiete besteht, gemeine Wirklichkeit oder Wirklichkeit schlechthin.

Aus anderm Gesichtspuncte als der Natur setzt man die Kunst der Wissenschaft und Religion gegenüber, indem man die Pflege des Schönen oder Einbildung desselben in das Leben der Kunst, die des Wahren der Wissenschaft, die des Guten der Religion und mit ihr verwachsenen Moral anheim giebt. Nach dem Zusammenhange dieser drei höchsten Ideen aber, wovon Gelegenheit war im 2. Abschnitte zu sprechen, hat man auch einen davon abhängigen Zusammenhang von Kunst, Wissenschaft und

Religion zu statuiren; worüber sich sehr allgemeine, weit und tief gehende, Betrachtungen anstellen lassen, auf die wir doch hier nicht eingehen, um in den Schranken der Betrachtung der Kunst selbst zu bleiben.

Wie weit oder eng man das Gebiet der schönen Künste fassen mag, so ist eine Eintheilung und Untereintheilung derselben aus verschiedenen Gesichtspuncten möglich, als namentlich nach den Darstellungsmitteln, Darstellungsformen, Darstellungsgegenständen, Weisen der Wirkung, Umständen unter denen die Künste zu wirken bestimmt sind, philosophischen Gesichtspuncten verschiedener Art und Richtung. Und zwar kann unter Umständen jeder Gesichtspunct der Gemeinsamkeit, der mehrere Künste verknüpft und von andern Künsten unterscheidet, Anspruch machen hervorgehoben zu werden, wonach sich die Aesthetik die Aufgabe stellen könnte, die möglichen Eintheilungsweisen und Verknüpfungsweisen der Künste in dieser Hinsicht systematisch durchzuführen. Es wäre nur ein, den Geist subjectiv und objectiv ermüdendes und schwerlich hinreichend lohnendes Geschäft, da es weniger interessiren kann, die begrifflichen Verhältnisse der Künste nach allen sich mannichfach verzweigenden, verflechtenden, kreuzenden Richtungen vollständig darzulegen, als die unstreitig ästhetisch wirksamsten Combinationen von Mitteln, welche in den gemeinhin unterschiedenen Künsten zur Geltung gekommen sind, nach ihren Leistungen zu untersuchen.

Sehr triftig, prägnant und beherzigenswerth ist in dieser Hinsicht, was Lotze S. 459 seiner Geschichte nach Erwähnung verschiedener Classificationsversuche der Künste sagt: »In der Welt des Denkens und der Begriffe haben alle Gegenstände nicht blos eine systematische Ordnung, die unabänderlich feststände, sondern der Zusammenhang der Dinge ist so allseitig organisirt, dass man in jeder Richtung, in welcher man ihn durchkreuzt, eine besondere innere bedeutungsvolle Projection seines Gefüges entdeckt. Keine der erwähnten Classificationen hat nun Unrecht; jede hebt eine dieser gültigen Beziehungen, einen gewissen Durchschnitt der Sache nach einer der Spaltungsrichtungen hervor, die ihr natürlich sind; aber wunderlich ist der Eifer, mit dem jeder neue Versuch sich als den endgültigen und einzig wahren ansieht und die vorangegangenen als nüchterne und überwundene Standpuncte betrachtet.« Weiter: S. 504: »Es hat wenig Werth, scharfe Begriffsgränzen für die einzelnen Künste nur zu suchen, um zweifellos jedes einzelne Erzeugniss einer von ihnen unterordnen zu können.«

Der philosophische Aesthetiker freilich findet sich in seinem Gange von Oben getrieben, aus dem allgemeinen Begriff und We-

sen der Kunst heraus auch eine demgemässe Gliederung der Kunst als nothwendige abzuleiten und damit Begriff und Wesen derselben selbst in principiell bindender Weise zu gliedern. Und warum nicht; nur dass im vollen Umfange des Begriffs und Wesens der Kunst eben nicht blos die Möglichkeit einer, sondern sehr vieler Gliederungsweisen nach verschiedenen Richtungen inbegriffen liegt, wie man auch den Menschen gleich triftig nach verschiedenen Richtungen theilen kann. Indem nun aber der philosophische Aesthetiker seinem speculativen Bedürfnisse in seiner Weise zu genügen und dabei die herkömmliche Eintheilung der Künste noch festzuhalten sucht, entstehen Versuche, wie deren Lotze in s. Gesch. (S. 454 ff.) mehrere aufgezählt hat, die ich unglücklich und unfruchtbar nenne, sofern die herkömmliche Unterscheidung der Künste gar nicht nach der Consequenz eines tiefsinnigen Systems sondern nach einem besonders aufdringlichen Vorwiegen oder Zusammentreffen bald dieser bald jener äusserlichen Momente gemacht ist, was weder einen klaren, noch scharfen Ausdruck in den Abstrusitäten jener Versuche findet.

In der That ist es ein sehr äusserlicher auf die Natur der Darstellungsmittel bezüglicher Gesichtspunct, nach dem die gemeinhin unterschiedenen Künste von vorn herein in zwei Hauptklassen zerfallen. Mit diesem treffen sehr unsystematisch andre Gesichtspuncte in Unterscheidung der einzelnen Künste zusammen. Die einzelnen Künste gehen wieder durch Zwischenglieder in einander über und gehen Verbindungen mannichfacher Art mit einander ein. Die factischen Verhältnisse in dieser Beziehung lassen sich mit Klarheit verfolgen, und mancherlei interessante Bemerkungen daran knüpfen, nur muss man dabei verzichten, mit doctrinär aufgedrungenen Eintheilungsprincipien im Zusammenhange zu bleiben.

Der Unterschied beider Hauptclassen liegt darin, dass die Künste der einen durch ruhende, die der andern durch bewegte oder zeitlich ablaufende Formen zu gefallen streben, jene demgemäss ruhende Massen so umgestalten oder combiniren, diese solche körperliche Bewegungen oder zeitliche Aenderungen erzeugen, dass der Kunstzweck erfüllt wird. Zur erstern gehören Architektur, Plastik (Skulptur), zeichnende Künste, Gartenkunst, die verschiedenen Zweige der Kunstindustrie, wovon man die Gesammtheit unter dem Ausdruck bildende Künste im weitern Sinne zusammenfassen kann; indess man im engern Sinne meist nur die Plastik und

zeichnenden Künste darunter versteht. Zur zweiten Classe gehören die redenden Künste, die Poesie und Rhetorik, die Musik, Schauspielkunst, Tanzkunst, wofür ein gemeinschaftlicher Name fehlt. Der Kürze halber kann man die Künste beider Classen als Künste der Ruhe und Bewegung unterscheiden.

So rein äusserlich der Gesichtspunct der Unterscheidung beider Klassen ist, kann man doch nicht zweifeln, dass er als ein besonders schlagender die übliche Eintheilung der Künste von obenherab wesentlich bestimmt hat, indem sich alle Hauptkünste sehr entschieden auf die eine oder andere Seite legen lassen, was nicht mehr der Fall sein würde, wenn man den obersten Gesichtspunct der Unterscheidung irgend anders, z. B. in der Unterschiedenheit der Sinnesgebiete, durch welche die Künste Eingang finden, suchen wollte. Denn die Poesie kann eben so wohl durch geschriebene als gehörte Worte und die Plastik eben so wohl durch Getast als Gesicht den Eingang finden, wenn auch die eine Eingangsweise als bevorzugt vor der anderen anzusehen ist. Eben so wenig kann man die Unterscheidung der Künste in solche, welche wesentlich durch directe, und solche, welche durch associative Eindrücke wirken, als massgebend für die bestehende Eintheilung ansehen, denn wenn schon sich die Musik und die Redekunst in ungebundener Rede danach ziemlich von einander und von anderen Künsten absondern, so treffen doch in den übrigen Künsten beiderlei Eindrücke mehr oder weniger wesentlich, wenn auch nicht überall gleich wiegend, zusammen.

Nun kann man versuchen, jenem äusserlichen Unterschiede der beiden Hauptklassen der Künste einen tiefer gehenden ideellen abzugewinnen; doch wüsste ich keinen zu finden, der scharf, klar, prägnant, durchschlagend, fruchtbar für die Betrachtung hervorträte, wenn es auch unschwer ist, philosophische Floskeln dafür zu finden; und geht man zu den einzelnen Künsten über, so lässt sich überhaupt keine gleich scharfe Abgränzung derselben gegen einander mehr finden, als zwischen jenen Hauptklassen.

Zwar bei den Hauptwerken der Künste wird man nicht in Zweifel sein, wohin sie zu zählen, zur Architektur Tempel der Götter und gezimmerte oder gemauerte Wohnungen der Menschen, zur Plastik menschliche und thierische Statuen, zu den zeichnenden Künsten Gemälde Zeichnungen, zur Poesie lyrische, epische, dramatische Gedichte u. s. w. Aber in diesen Hauptwerken treffen

Puncte zusammen, die nicht überall zusammentreffen, sondern sich in andern Werken auch wohl trennen, um sich anders zu combiniren; wonach man nur im Allgemeinen sagen kann: je mehr von den Merkmalen, welche den zweifellosen Repräsentanten einer Kunstgattung zukommen, in einem Werke zusammentreffen, desto mehr wird man geneigt sein müssen, es noch zu derselben Gattung zu rechnen, und wird es so lange thun dürfen, als nicht in noch mehreren oder wichtigeren Beziehungen ein Zusammentreffen mit den Merkmalen entschiedener Repräsentanten einer andern Gattung stattfindet. Wo aber das Mehr und Wichtigere beginnt, kann oft nur Sache eines unbestimmten Aperçu sein.

Es mag nützlich sein, diesen für die begriffliche Auseinandersetzung der Künste wichtigen Gesichtspunct an einem besondern Beispiele zu erläutern. Nehmen wir es von der Architektur her. Lotze zeigt in s. Geschichte (S. 505), wie die Bestimmungen, die Kant und Hegel von der Baukunst geben, den Begriff derselben zu weit fassen lassen, indess man fragen kann, ob er nicht von ihm selbst zu eng gefasst wird.

»Begriffe von Dingen — sagt Lotze — die nur durch Kunst möglich sind, und deren Form nicht in der Natur, sondern in einem willkürlichen Zwecke ihren Bestimmungsgrund hat, soll nach Kant die Baukunst ästhetisch wohlgefällig machen und zugleich jener willkürlichen Absicht anpassend verwirklichen. Hegel aber findet ihre allgemeine Aufgabe darin, die äussere unorganische Natur so zurecht zu arbeiten, dass sie als kunstgemässe Aussenwelt dem Geiste verwandt sei.« Aber, macht Lotze mit Recht geltend, nach Kant würde auch die Erzeugung alles Hausgeräthes, sogar eines weissen Blattes Papier, nach Hegel Strassen, Canäle, Eisenbahnen, Gärten und Parke Erzeugnisse der Architektur sein, »jede Ansicht aber sei verdächtig, die sich in so grellen Widersprüchen gegen den Sprachgebrauch bewege.« Lotze seinerseits findet Baukunst überall da, »wo eine Vielheit discret bleibender schwerer Massenelemente [als namentlich Bausteine] zu einem Ganzen verbunden ist, das durch die Wechselwirkung seiner Theile sich auf einer unterstützenden Ebene im Gleichgewichte hält«, — »Werke der Baukunst entspringen immer aus Addition nicht aus Subtraction.« — Dazu »scheine die Architektur als Kunst noch zu verlangen, dass das Gleichgewicht ihres ganzen Werkes nicht durch mancherlei verschiedene Kunstgriffe erzwungen, sondern durch die Gewalt eines einzigen Princips und seiner zweckmässigen Anwendung gesichert werde.« Hienach würden die in den Felsen gehauenen Tempel der Inder und selbst manche Wohnungen, die man hier und da in Felsen gehauen findet, von der Architektur ausgeschlossen sein; doch wird man in Verlegenheit sein, sie anders unterzubringen, trotzdem dass sie vielmehr durch Subtraction als Addition des Materials entstanden sind; auch würden so viele Häuser der Chinesen, die sich auf Flüssen schaukeln, nicht mehr als Bauwerke gelten können, wenn das Gegründetsein auf festem Boden zum Charakter eines Bauwerkes gehörte, und wohin sie doch sonst zählen?

Nun ist die Sache die, dass die zweifellosesten Repräsentanten der Architektur, woran sich der Begriff der Architektur vornämlich geknüpft hat, wirklich alles das in sich vereinigen, was von Kant, Hegel, Lotze zum Begriffe des architektonischen Werkes gefodert wird. Aber nicht überall trifft das Alles zusammen, und nun fodern Kant und Hegel weniger, Lotze mehr davon, als sich mit dem geläufigen Begriffsgebrauche vertragen dürfte. Denn nach diesem möchte man jeden Tempel, jede von der Aussenwelt abschliessende menschliche Wohnung nach kunstmässiger Herrichtung noch ein Werk der Architektur nennen, wenn sie auch nicht aus discretem Material gefügt oder auf fester Ebene gegründet sind. Von andrer Seite möchte man jeden aus discretem Material kunstmässig gefügten, auf einer festen Ebene gegründeten Gegenstand ein Bauwerk nennen, auch wenn er kein Tempel und keine menschliche Wohnung ist, so die Pyramide. Somit schienen alle drei Foderungen unwesentlich zu sein, da bald die eine bald die andre fallen kann, ohne dass der Begriff des Bauwerkes fällt. Wollte man aber alle zugleich fallen lassen, so käme man aus dem Gebiete der für die Hauptrepräsentanten der Architektur charakteristischsten Merkmale so weit heraus, dass man sich vielmehr nach einer andern Kunst zur Unterordnung umzusehen hätte.

Bei einem monolithischen Obelisken und so manchen aus Stein gehauenen Denkmälern kann es hienach ganz zweideutig erscheinen, ob sie vielmehr zur Architektur oder zur Plastik zu rechnen. Denn die entschiedensten Repräsentanten der Plastik vereinigen die Merkmale in sich, Abbilder des Organischen, insbesondre Menschlichen zu sein und vielmehr durch Subtraction als Addition des Materials zu entstehen. Der Obelisk aber, indem er nur das letztre Merkmal mit der Plastik theilt, schliesst sich dagegen in der Abwesenheit des ersten und der dem plastischen Werke häufiger fehlenden als zukommenden festen Gründung im Boden um so entschiedner den Hauptrepräsentanten der Architektur an.

Solche Uebergangsglieder von zweifelhafter Stellung kommen dann auch zwischen andern Künsten vor. Plastik und Malerei gehen durch sehr flache farbige Basreliefs, Architektur und Gartenkunst durch die lebendigen Lauben, Poesie und Rhetorik durch rhetorische Poesie und poetische Reden in einander über.

Nächst den Unterschieden und Uebergängen zwischen den verschiedenen Künsten können die Verbindungen derselben den Aesthetiker beschäftigen. Es kann sein, dass eine Kunst die andere nur als Accompagnement mitnimmt oder nach besondern Beziehungen in Dienst nimmt, oder dass sie eine vollständige Ehe zu einer gemeinsamen Leistung damit eingeht; doch kann sich nicht jede Kunst gleich vortheilhaft mit jeder andern verbinden. Indess Tanz ohne Musik kaum zu bestehen weiss, ein lyrisches Gedicht als gesungenes Lied seinen Eindruck hoch gesteigert findet, hat man zwar mehrfach versucht, den Eindruck von Malerei durch Musik zu heben; aber wenn sich nicht beides mehr störte

als unterstützte, so würde es nicht bei den seltenen Versuchen geblieben sein; beim Tanze ein Gemälde zu besehen oder einen Tanz mit einem Gemälde zugleich anzusehen, will nun vollends gar nicht gehen.

Das scheidet sich wie Oel und Wasser von einander. Doch kann man das nicht schlechthin von den Künsten der Ruhe und Bewegung überhaupt behaupten. Dass bildende Kunst und Poesie eine gewisse, wenn auch nicht so innige, Verbindung als Poesie und Musik, eingehen können, ist früher (Abschn. XI) besprochen. Von anderer Seite scheinen sich nicht alle Künste derselben Hauptklasse sonderlich zu vertragen, wenigstens will man von gemalten Statuen höheren Stils nichts wissen; obwohl mir weder die theoretische noch praktische Frage in dieser Hinsicht erledigt scheint, worauf ich in einem späteren Abschnitte zurückkomme. Auch jene Künste aber, die sich vortheilhaft verbinden können, vermögen es doch nicht auf jede Weise; jeder Tanz, jedes Lied will seine besondere musikalische Begleitung; es bedarf überhaupt der Accommodation, und dabei nicht selten eines Nachlasses von den jeder Kunst eigenthümlichen Vortheilen, um vielmehr das, worin sie sich unterstützen, als das, womit sie sich stören, zur Geltung zu bringen und so doch im Ganzen einen Vortheil zu erreichen, den es Schade wäre verloren gehen zu lassen. Nun ist es ein interessantes Themá der Betrachtung, an welchen Bedingungen es hängt, dass manche Künste überhaupt sich mit grösserem Vortheile combiniren können, als andere und wie sie sich zu combiniren haben. Das aber gehört in eine speciellere und sachliche Betrachtung der Künste.

Sehr üblich ist es, den einzelnen Künsten nach einem zum Voraus abgesteckten Begriffe derselben vorzuschreiben, was sie darstellen und nicht darstellen dürfen, und dieses oder jenes Werk zu tadeln oder zu verwerfen, weil es nicht in einen der abgesteckten Begriffe ganz hineintritt. Das aber ist kein richtiger Gesichtspunct der Kritik. Nicht darauf kommt es an, dass ein Werk die Aufgabe dieser oder jener, aus irgend welcher Kategorie abgegränzten, Kunst erfüllt, sondern dass es die Aufgabe der Kunst überhaupt erfüllt, welche auf Erzielung eines unmittelbaren höhern werthvollen Lusteindruckes gerichtet ist. Alles ist der Kunst erlaubt, was sie zur Erreichung eines solchen Zweckes nur nicht in Widerspruch mit einem allgemeineren oder höheren zu leisten vermag. Dazu gilt es, die factischen Mittel jeder Kunst nach ihrer

Leistungsfähigkeit, nicht aber den Begriff nach seiner Leistungsfähigkeit zu untersuchen; und sollte sich ein Werk schaffen lassen, was unter keine der unterschiedenen Künste ganz unterzubringen ist, indess es doch dem allgemeinen Zweck der Kunst genügt, so hätte man nur einen Gewinn darin zu sehen. Freilich besteht die Voraussetzung, dass die Entwickelung der Kunst durch Jahrtausende schon zu Normen und Schranken geführt hat, welche zu sehr in der Natur der Menschen und Kunstmittel begründet sind, um gefahrlos verlassen zu werden, und dass diese in der bisherigen Abgränzung der Künste gegen einander ihren Ausdruck gefunden haben; aber wäre es so, so könnte uns doch der vorgegebene Begriff einer Kunst nichts zu dieser Einsicht helfen.

Von Manchen wird in einer obersten Zweitheilung der Künste die Poesie allen andern Künsten als die allgemeinste gegenüber oder übergestellt. Auch kann sie gewisse Ansprüche in dieser Hinsicht erheben, sofern sie einerseits durch den directen Wohllaut und Tact des Verses ein gemeinsames Element mit der Musik gewinnt, anderseits in den Vorstellungen, die sich an die Worte knüpfen, die durch sämmtliche übrige Künste erweckbaren Vorstellungen bis zu gewissen Gränzen reproduciren kann. Wenn man inzwischen gesagt hat, dass jede Kunst nur in so weit Kunst sei, als Poesie darin enthalten sei, so kann man mit dieser Poesie nur ein Abstractum aus der wirklichen Kunst der Poesie meinen, und was in diesem Ausspruche treffend ist, dürfte darauf hinauslaufen, dass eben so wie der wesentliche Eindruck der Poesie auf Associationsvorstellungen dessen, was den Menschen und überhaupt fühlende Wesen interessiren kann, an ein sinnliches Material beruht, diess von jeder Kunst gelten solle, trifft aber bei Werken der Musik weniger zu als bei Werken der bildenden Kunst, sofern die Musik nach schon früher (im 13. Abschn.) gepflogenen Erörterungen wesentlicher durch direkten Eindruck melodischer und harmonischer Beziehungen als angeknüpfte Vorstellungen zu wirken hat. Daher findet man auch die Forderung, einen poetischen Eindruck zu machen, seltener auf musikalische Kunstwerke als Werke der bildenden Kunst angewandt. Viele kunstlose Töne sind sogar aus diesem Gesichtspuncte bei viel geringerer ästhetischer Bedeutung doch poetischer als die Sonate und Symphonie, z. B. der Klang eines Posthorns, eines Alphorns, das Glockengeläute der Herden in den Bergen, der Gesang einer Nach-

tigall, der Morgenruf des Hahns, das Frühlingsgeschrei der Frösche, indem sich Erinnerungen an das Leben auf Reisen, in den Bergen, am Morgen und im Lenze unwillkürlich und unweigerlich daran knüpfen, ohne dass ein directer Reiz dieser einfachen Klänge oder Modulationen überhaupt oder sehr erheblich in Betracht kommt; wogegen der Haupteindruck der Sonate und Symphonie darauf beruht, dass sie die Seele unmittelbar in ästhetische Schwebungen durch ihre Tonbeziehungen versetzen. Eine Hütte, die schmucklos so gebaut und in die Umgebung eingebaut ist, dass alle Associationsvorstellungen, die sie erweckt, zum Ausdrucke einer uns interessirenden individuellen Gemüths- und Daseinslage zusammenstimmen, ist weit poetischer als ein prächtiger Palast, der Anspruch macht, durch Grösse, Symmetrie und Zierath direct zu wirken und nur die sehr allgemeine Association von Reichthum und Würde des Bewohners mitführt.

Aus einem andern als dem vorigen Gesichtspuncte kann die Architektur höheren Stils als eine Kunst der Künste gelten *), sofern sie Plastik, Malerei, Kunstindustrie theils in selbständigen Werken, theils decorativ in sich aufnimmt, ihre Palasträume gern zu Musik, Tanz, Schauspiel, Festen jeder Art, ihre Tempelräume zur religiösen Feier darbietet, und, indess sie einen Rahmen für all das bildet, zugleich in Garten- und Parkanlagen einen Rahmen findet, oder den Gipfelpunct oder Zielpunct von landschaftlichen Aussichten darstellt, kurz aus gewissem Gesichtspunkte nicht nur um und zwischen allen andern Künsten, sondern auch vermittelnd zwischen ihnen, der Natur und dem Leben steht, indess sie freilich ohne die andern Künste selbst fast nur als ein Diener der Nothwendigkeit erschiene.

Endlich kann man es aus gewissem Gesichtspuncte auch wohl gelten lassen, wenn Manche über allen andern Künsten als die höchste eine Kunst schön zu leben stellen; nur dass die Absicht einer solchen Kunst nicht in gleicher Vollkommenheit zu erreichen ist, als die Absicht der einzelnen Künste in beschränkterem Kreise, theils weil die Mittel dazu nicht eben so in unserer Hand sind, theils weil die, welche es sind, nicht eben so rein auf diesen Zweck gerichtet werden dürfen. Denn höher als die Fode-

*) »Nirgends, — so hörte ich in einem Vortrage über das Perikleische Zeitalter in Griechenland sagen, — ist die Kunst überhaupt zu einer Blütezeit gelangt, ohne dass die Architektur die Führung übernommen hätte.«

rung, schön zu leben, steht die Foderung, gut zu leben, was zwar bis zu gewissen Gränzen mit einander geht, aber auch in wichtige Conflicte kommt. Niemand kann wahrhaft schön leben, der nicht zugleich wahrhaft gut lebt, denn die höchsten und edelsten Genüsse, die wir uns selbst und Anderen zu bereiten im Stande sind, hängen an der Güte des Lebens, und eine dauernde Befriedigung ist ohne das nicht zu finden; aber nicht wohl kann gut leben, wer seine Absicht blos darauf richtet, schön zu leben, denn an der Güte hängen auch die schwersten Pflichten und Opfer, die nur ein günstiges Geschick ersparen kann und deren vollständige Versöhnung selten in diesem Leben zu finden. Und hienach kann man fragen, ob es nicht besser sei, eine Kunst, schön zu leben, als zu verführerisch neben der Pflicht gut zu leben gar nicht aufzustellen, sondern die einzelnen Künste nur als zeitweisen und örtlichen Schmuck und als mitzählende Bildungsmittel des Lebens in Betracht zu ziehen. Immerhin wird man zuzugeben haben, dass es unzählige aus den Künsten heraustretende private und gesellige Genüsse giebt, die unter einander und mit den Naturgenüssen, endlich mit der moralischen und religiösen Befriedigung zur grösstmöglichen harmonischen Leistung zu combiniren als Aufgabe gestellt werden kann, nur dass man den ästhetischen Gesichtspunct einer solchen Aufgabe nicht obenan zu stellen hat. Das aber vermeidet man eben durch Vermeidung des Ausdrucks Kunst dafür.

Will man versuchen, aus dem Begriffe der Kunst heraus Regeln für die Ausübung der Kunst zu geben, so muss man im Auge halten, dass ihr Begriff überhaupt nur das Ziel aber nicht die Weise, wie dazu zu gelangen, bestimmt; und versucht man, aus der Natur der Menschen und Dinge diese Regeln mit Hinblick auf diess Ziel zu schöpfen und das Allgemeinste darüber zu sagen, was Alles erschöpft und woraus Alles zu schöpfen, so findet man bald, es ist nicht in einem Satze zu sagen. Doch scheint mir mindestens betreffs der bildenden Kunst das Wesentlichste sich in folgende wenige Regeln zusammenfassen zu lassen:

1) Eine werthvolle, mindestens interessirende, ansprechende Idee zur Darstellung zu wählen. 2) Diese ihrem Sinne oder Gehalte nach möglichst angemessen und deutlich für die Auffassung im Sinnlichen auszuprägen. 3) Unter gleich angemessenen und deutlichen Darstellungsmitteln die vorzuziehen, die schon ohne

Rücksicht auf ihre Angemessenheit und Deutlichkeit mehr gefallen als andere. 4) Die in dieser Hinsicht für das Ganze des Werkes massgebenden Gesichtspuncte auch für das Einzelne aber nur in Unterordnung unter das Ganze massgebend zu halten. 5) Bei eintretenden Conflicten zwischen diesen Regeln jede der andern so weit nachgeben zu lassen, dass das grösstmögliche und werthvollste Gefallen im Ganzen dabei herauskommt.

Man darf wohl sagen, dass in diesen Regeln alle Regeln der bildenden Kunst überhaupt inbegriffen sind; nur sind sie nicht eben so leicht für den einzelnen Fall daraus zu holen, als darin einzuschliessen. Der rechte Künstler trägt sie im Gefühl und verwerthet sie im Werke; Aufgabe des Aesthetikers ist, sie verstandesmässig auseinanderzusetzen, so weit es eben verstandesmässig geht; und so werden wir auch unsrerseits diess in folgenden Abschnitten versuchen.

XX. Bemerkungen über Analyse und Kritik der Kunstwerke.

Ein Kunstwerk kann uns gefallen oder missfallen, ohne dass wir uns die Momente und Gründe des Eindruckes und seiner Berechtigung besonders zum Bewusstsein bringen; in sofern es aber geschieht, üben wir ästhetische Analyse und Kritik an dem Werke.

Durch solche wird der Genuss, den wir vom Eindrucke des Kunstwerkes selbst erwarten, unmittelbar nicht erhöht, vielmehr in gewisser Weise gestört, daher bei Manchen ein Vorurtheil dagegen besteht. Man muss sich, sagen sie, dem Eindrucke eines Kunstwerkes nur möglichst rein hingeben, um den wahren und vollen Genuss davon zu haben. Die Empfindung der Schönheit ist keine Sache des Verstandes.

Inzwischen kann von Störung des Genusses durch Reflexion auf dessen Momente und Gründe doch nur in sofern die Rede sein, als die Reflexion mit dem Genusse gleichzeitig geübt werden soll; aber da jeder ästhetische Genuss sich allmälig erschöpft, kann sie recht wohl mit unterlaufend oder nachher geübt werden, und man dann bereichert durch das ästhetische Verständniss zum Genusse zurückkehren. Das ästhetische Verständniss aber trägt nicht nur

wie jede Erkenntniss von Momenten und Gründen dessen, womit wir zu schaffen haben, im Allgemeinen bei, den Geist zu klären und zu läutern, sondern hat auch seine Rückwirkung auf die ästhetische Empfindung selbst, sofern eine öftre Uebung, ästhetische Vorzüge und Nachtheile zu erkennen, solche allmälig auch dem Gefühle geläufig macht und ihre Wirkung von einem auf das andre Werk überträgt. Ja man kann in der verstandesmässigen Beschäftigung mit Kunstwerken selbst einen Genuss eigner Art finden, der beim sog. Kenner sogar oft das Hauptbestimmende seines Interesses für die Kunst ist. Und gewiss wird der sich länger durch ein Kunstwerk unterhalten finden, der sich nicht blos passiv und kritiklos dem Eindruck desselben hingiebt, sondern auch nach den Gründen desselben und seiner Berechtigung fragt, indess freilich der, wer ohne die Basis eines rein und unbefangen in sich aufgenommenen Eindruckes immer gleich analysirend und mäkelnd an das Kunstwerk gehen will, nicht nur den Zweck der Kunst, sondern auch den rechten Ausgangspunct kritischer Betrachtung verfehlt.

Im Allgemeinen macht jedes Kunstwerk gleich beim ersten Ueberblick einen gewissen Totaleindruck im Sinne vorwiegenden Gefallens oder Missfallens, und zumeist, wenn schon nicht immer, stimmt damit der Eindruck des letzten Blickes oder Rückblickes, den wir auf das Werk werfen, überein. Geht man nun an die Analyse, so hat man vor Allem die Gründe der vorwiegenden Richtung dieses ersten Eindruckes aufzusuchen, wodurch man am natürlichsten in die Analyse des ganzen Werkes eingeführt wird, hat aber dabei nicht blos kritisch gegen das Werk sondern auch gegen sich selbst zu verfahren. Jedes Kunstwerk bietet viele Seiten und Gesichtspuncte der Betrachtung dar, und nicht leicht ist Jemandes Geschmack so vielseitig und vollkommen ausgebildet, dass er im ersten Ueberblick von Allem, was zum Totaleindruck beizutragen hat, diesen Eindruck wirklich empfängt. Der Eine sieht ein Bild zuerst und zumeist auf seine Farbestimmung, der Andre auf den Stil, der Dritte auf die Schönheit oder den Ausdruck der Figuren, der Vierte auf Geschick und Geist der Composition, der Fünfte auf die gelungene Charakteristik, der Sechste auf den Werth oder das Interesse der Idee, der Siebente auf die Vollendung der Technik und der Achte auf die Correctheit an. Alles das hat im Grunde zum Totaleindruck zusammenzuwirken, wirkt aber nicht

leicht beim ersten Blick im Sinne richtiger Schätzung zusammen; und so gilt es, den ersten Blick durch weitere Blicke zu ergänzen, zu vertiefen, zu berichtigen; wonach das Resultat des letzten Blickes allerdings von dem des ersten abweichen kann. Wenn diess aber im Ganzen selten ist, so hängt es daran, dass das, was unsern Blick zuerst auf sich zieht, im Allgemeinen auch das ist, was uns am meisten interessirt, den Werth oder Unwerth eines Kunstwerkes für uns hauptsächlich bestimmt; und das bleibt sich beim ersten und letzten Blicke noch gleich.

Welche Theile, Elemente, Momente, Seiten des Kunstwerkes selbst, welche Factoren, Stufen, Seiten des Eindruckes, welche Gesetze der Wohlgefälligkeit man nun auch bei der ästhetischen Analyse unterscheiden und dazu zuziehen mag, so sind als allgemeinste Foderungen der Kritik an das Kunstwerk zu stellen: dass der Eindruck alles Einzelnen sich überhaupt in einem einheitlichen Totaleindrucke abschliesse und dieser vielmehr im Sinne der Lust als Unlust sei, dass die blos sinnliche Lust an Höhe überstiegen und das sittliche Princip nicht verletzt werde, kurz dass die Bedingungen der Schönheit im engern Sinne dadurch erfüllt werden. Kunstwerke haben die ausdrückliche Bestimmung, diese Bedingungen, die sich in der Natur höchstens zufällig vereinigt finden, in vortheilhaftester Vereinigung zu verwirklichen, wonach Manche sogar nur Kunstschönheit als wirkliche Schönheit wollen gelten lassen.

Die an das Kunstwerk gestellte Foderung eines einheitlichen Totaleindruckes coordinirt sich der Foderung, dass es einen möglichst starken und hohen Lusteindruck zu machen habe, nicht sowohl, als sie vielmehr selbst in diese Foderung hineintritt. Denn bei Wegfall derselben geht nicht nur die Wohlgefälligkeit, die wir der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen an sich zuzuschreiben haben, und die Höhe des Eindruckes, welche das Kunstwerk dadurch gewinnt, verloren, sondern es kann auch nicht leicht fehlen, dass die Unlust des Widerspruches eintritt, da das, was sich in einem Kunstwerke nicht zu einem einheitlichen Eindrucke fügt, oder darin abschliessend versöhnt, doch nicht leicht gleichgültig neben einander bestehen kann. Dazu kommt, dass, nachdem wir die Foderung der einheitlichen Verknüpfung an das Kunstwerk einmal ausdrücklich stellen, die wir nicht eben so an die Dinge, die uns täglich umgeben, stellen, auch das getäuschte Verlangen in dieser Hinsicht selbst zur Unlust beiträgt.

Von vorn herein erscheint es natürlich, von der Idee oder allgemeinen Stimmung, welche ein Kunstwerk beherrscht, einen lustvollen Charakter zu fodern, damit das Kunstwerk im Ganzen einen lustvollen Eindruck mache, womit doch von andrer Seite in Widerspruch scheint, dass wir uns Trauermärsche, traurige Lieder, Tragödien, Romane, welche traurig abschliessen, ganz gern gefallen lassen. Aber wir würden sie uns nicht gefallen lassen, wenn sie uns nicht doch im Ganzen gefielen. Wie diesen Widerspruch heben?

Hauptsächlich ist es der Gesichtspunct der Versöhnung, in dem die Erklärung liegt, einer Versöhnung, die theils in der Idee der Darstellung selbst begründet sein kann, sofern der traurige Abschluss so zu sagen als Negation zweier Uebel durch einander erscheint, wohin die Idee der strafenden Gerechtigkeit gehört, theils darin, dass eine traurige Stimmung sich durch den angemessenen Ausdruck der Trauer vielmehr erleichtert als verstärkt, und wir, wenn wir keinen objectiven Anlass zur eignen Trauer haben, diese versöhnende Kraft des Ausdrucks leicht mit stärkerer Lust empfinden, als die Unlust der traurigen Stimmung, in die wir uns dabei gewissermassen nur äusserlich versetzen. Ueberhaupt lieben wir mitunterlaufend starke receptive Erregungen und eine Abwechslung in der Art dieser Erregungen; dazu gehört aber, uns mitunter in eine sich irgendwie versöhnende traurige Stimmung zu versetzen. Immer liegt doch in der traurigen Idee oder Versetzung in eine traurige Stimmung ein Anlass zur Unlust, der überwunden werden muss, soll nicht das Wohlgefallen am Ganzen verkümmern; daher ja so Manche von traurigen Melodieen und Trauerspielen nichts wissen wollen, indem die Versöhnung des Unlust-Anlasses sich bei ihnen nicht wirksam genug vollzieht. Auch würde man ja sehr irren, wenn man das Gefallen, was man an einem traurig abschliessenden Roman oder Drama hat, allein auf die oft in der That nicht sehr kräftig wirkende Idee der Versöhnung des Schlusses schieben wollte; vielmehr ist es die Beschäftigung mit dem ganzen Gange des Drama's oder Romanes, was hiebei hauptsächlich in Betracht kommt, ohne zu hindern, dass man einen Fehler darin zu sehen hat, wenn das Werk durch Abschluss in einer unversöhnten Idee einen bittern Nachgeschmack hinterlässt. In der That genügt das Factum solcher Werke nicht zur Rechtfertigung derselben; vielmehr gehört der versöhnende

Abschluss zu dem, worin die Kunst die Natur zu überbieten hat, wobei man den Hintergedanken haben kann, dass auch in der Welt ausserhalb der Kunst Alles einem versöhnenden Abschlusse zugehe, den das Kunstwerk aber schon in sich selbst darbieten soll.

Eine auf das Einzelne eines Kunstwerkes eingehende Analyse und Kritik hat zwei Seiten, sofern man dabei einmal zu fragen hat, was jeder Theil, jede Seite des Werkes durch eigene Wohlgefälligkeit oder Missfälligkeit zum ästhetischen Eindruck des Ganzen beiträgt und was nach seinem Verhältnisse zu den übrigen Theilen, Seiten oder als Theil, Seite des Ganzen; denn man würde sehr irren, wenn man meinte, dass der ästhetische Werth jedes Theils blos nach seinem Verhältnisse zu dem Uebrigen zu bemessen sei; vielmehr hat er auch eigenen Antheil an dem ästhetischen Eindruck des Ganzen; und so wird, alles Uebrige gleich gesetzt, ein Bild mit schönen Figuren oder schönem Colorit besser gefallen als mit minder schönen. Es kann aber die ästhetische Wirkung, die etwas für sich hervorbringt, mit der, die aus seinem Verhältniss zum Uebrigen hervorgeht, eben so wohl in Widerspruch als Einstimmung stehen, und sollte eine schöne Einzelwirkung mit der Gesammtheit des Uebrigen in einem missfälligen Widerspruch stehen, so würde etwas Unversöhntes in der Totalwirkung übrig bleiben, indess an sich missfällige Einzelwirkungen sich recht wohl noch durch das Verhältniss zum Uebrigen in einer wohlgefälligen Totalwirkung versöhnen können.

Nun ist es überhaupt nicht wohl möglich, alle einzelnen Bedingungen der Wohlgefälligkeit für sich zum Maximum zu steigern ohne mit andern in demselben Werke in Conflict oder Widerspruch zu gerathen, wie z. B. der grösstmögliche Reiz des Colorits, die grösstmögliche Idealität der Formen sich selten mit der Wahrheit der Charakteristik verträgt und die Foderung grösstmöglicher Deutlichkeit einheitlicher Verknüpfung mit der Foderung grösstmöglicher Mannichfaltigkeit in Conflict kommen kann. Allgemeine Regel nun ist, jede Bedingung der Wohlgefälligkeit nur so weit zu steigern, dass nicht durch die daraus hervorgehende Schwächung anderer ästhetisch mehr verloren als von erster Seite gewonnen werde. Bei der grossen Zusammensetzung der Bedingungen aber, welche zum Eindruck des Kunstwerkes zusammenwirken, kann hierüber im Allgemeinen nur der Tact des Künstlers entscheiden.

Als allgemeinste Bedingungen vollendeter Kunstschönheit kann man vier aufstellen, erstens, dass das Ganze durch das Dasein jedes einzelnen Theiles an lustzeugender Kraft gewinnt; zweitens, dass es durch Hinzufügung irgend andrer Theile daran verlieren würde; drittens, dass es durch die Verknüpfung der Theile an lustzeugender Kraft über die Wirkung der Summe der einzelnen hinaus, wie man auch die Zerlegung vornehme, gewinne; viertens, dass durch keine andre Verknüpfungsweise der Theile mehr gewonnen werde. Natürlich kann eine solche vollendete Schönheit nur als ein Ideal betrachtet werden, dem sich der Künstler so viel als möglich anzunähern suchen muss.

Die Natur kümmert sich so zu sagen wenig um Erfüllung dieser Bedingungen. In wenig Landschaften stimmen alle Partien so zusammen, dass jede wirklich durch Verbindung mit den übrigen den Reiz des Ganzen erhöht, die Landschaftsmalerei muss da immer nachhelfen, und so zumeist die Kunst der Natur, soll ein vollkommen schönes Werk entstehen. Hiegegen nehme man aus einem vollendeten Kunstwerke heraus, was man will, ein grosses, kleines Stück, diess oder jenes, zerlege das Werk in viel oder wenig Theile, man wird aus den gesonderten Theilen nie so viel Lust im Ganzen schöpfen können, als man aus ihrer Vereinigung schöpfen konnte. Liesse sich bei einem Gemälde, Gedichte oder sonst einem Kunstwerke irgend eine Zerlegung in Theile finden, durch deren gesonderte Auffassung man im Ganzen gewönne, so würde es eben in dieser Zerlegung vorzuführen sein. Von andrer Seite ist selbstverständlich, dass, wenn ein Kunstwerk durch Hinzufügung eines Theiles noch gewinnen könnte, so würde dieses ergänzte Kunstwerk das vollendetere sein; aber schon der Umstand, dass der zu grossen Theilung der Aufmerksamkeit gewehrt werden und ein bei vielen Theilen schwer zu erhaltendes kräftiges Gefühl einheitlicher Verknüpfung gewahrt werden muss, setzt hierin Gränzen.

Die obigen Foderungen an die Vollkommenheit eines Kunstwerkes stimmen so sehr mit den Foderungen an die Vollkommenheit eines Organismus überein, dass Manche den organischen Charakter eines Kunstwerkes als Hauptcharakter desselben geltend machen. Inzwischen handelt es sich bei der organischen Einrichtung von Kunstwerken mehr um die unmittelbare Erfüllung von Lustzwecken, bei der von pflanzlichen, thierischen und menschlichen Organisationen um allgemeine Lebenszwecke. Auch kann der

Hinweis auf die Aehnlichkeit der Kunstwerke mit Organismen directere Betrachtungen weder in der Lehre von jenen noch diesen ersparen.

Ausser der Betrachtung eines Kunstwerkes nach seinen inneren Bedingungen gilt es, dasselbe nach seinen äusseren Beziehungen zu betrachten, wodurch seine Bedeutung erst in volles Licht tritt. Jedes Bild hat seinen bestimmten Platz in der historischen Entwickelung der Malerei, sein bestimmtes Verhältniss zu den Bildern desselben Meisters, derselben Schule, andrer Meister, andrer Schulen, dem Geschmacke und Interesse der Zeit, gleicht nach gewisser Beziehung andren Bildern und ist nach anderen davon verschieden, steht von gewisser Seite an Werth unter anderen, von andrer darüber. Das giebt namentlich bezüglich bedeutenderer Meister und Kunstwerke nicht nur einen unerschöpflichen Stoff der Betrachtung, sondern es liegt auch in Verfolgung solcher Beziehungen das wichtigste Bildungsmittel für den Genuss und das Verständniss der Kunst. Schon der Vergleich von einzelnen Kunstwerken verwandten Inhalts verschiedener bedeutender Meister kann eben so interessant als instructiv sein; als: der Raphael'schen Sixtina und der Holbein'schen Madonna, der Raphael'schen und Michel Angelo'schen Schöpfungsgeschichte, der Michel Angelo'schen und Rietschel'schen Pieta u. s. w.

Unstreitig kann ein Kunstwerk seinen Eindruck ganz naturalistisch ohne allen klar bewussten Verfolg solcher äusseren Beziehungen desselben, scheinbar ganz durch seine eignen innern Momente und die natürlicherweise sich daran anknüpfenden Associationen, machen; aber eine gewisse, wenn auch nicht methodische, Bildung durch die Kunst geht doch selbst in die allgemeine Bildung jedes sog. Gebildeten ein und spielt dann auch ihre Rolle in den unwillkürlichen Associationen mit. Eine richtige Schätzung eines Kunstwerks kann jedenfalls nur mit Rücksicht auf eine genauere Kenntniss seiner Verhältnisse zur gesammten Kunst, als dem mittleren Bildungszustande geläufig ist, geschehen.

XXI. Ueber den Streit der Form-Aesthetiker und Gehalts-Aesthetiker in Bezug auf die bildenden Künste.

Es giebt einen sehr allgemeinen, auf die ganze Aesthetik bezüglichen, also auch Musik und Baukunst mit in sein Bereich ziehenden, Streit zwischen den philosophischen Aesthetikern, welcher Kürze halber als Streit der Form-Aesthetiker und Gehalts-Aesthetiker bezeichnet wird, den ich aber hier zur Concentrirung des Interesses und zu leichterer Vermeidung abstruser Gesichtspuncte, in der Beschränkung auf das Gebiet der bildenden Künste betrachten werde, sollte auch dabei die Fühlung mit dem philosophischen Streite, wie er neuerdings namentlich zwischen Vischer und Zimmermann geführt wird, etwas verloren gehen. Ausserhalb der philosophischen Aesthetik wird doch der Streit hauptsächlich in der hier eingehaltenen Beschränkung geführt und kommen die hier anzuführenden Gesichtspuncte theils zur Sprache, theils scheinen sie mir zur Sprache zu bringen.

Der Streit geht um folgende Frage: kommt bei dem Werthe eines Kunstwerkes als solchen etwas wesentlich auf die Beschaffenheit des Inhaltes, den es darstellt, den Werth der Idee, die sich darin ausspricht, nicht vielmehr Alles auf die Form an, in welcher der Inhalt sich darstellt, und womit der Künstler die Natur bis zu gewissen Gränzen charakteristisch wiederzugeben, darüber hinaus aber zu überbieten hat. Soll hienach das Trachten des Künstlers vielmehr dahin gehen, irgend einen Inhalt, eine Idee in schöner Form auszudrücken, ihm jeder Stoff recht sein, der sich so ausdrücken lässt, und soll er selbst die natürliche Form der Gegenstände in diesem Sinne abändern, nur ohne der Charakteristik zu viel zu vergeben; oder dahin, einen werthvollen oder mindestens interessirenden Inhalt, Stoff in irgend einer Form auszudrücken, die denselben klar und eindringlich für das Bewusstsein herausstellt, und ihm jede Form recht sein, die solchem Zwecke genügt. Der Beschauer, soll er, um den rechten Kunstgenuss zu haben, seinen Geschmack in solchem Sinne bilden, dass er vielmehr vom Inhalt oder dass er vielmehr von der Form angesprochen wird; und der Kritiker sein Urtheil vielmehr nach dem Werthe des Inhaltes, den die Form treffend ausdrückt, oder der Form, in der er

sich ausdrückt, fällen? Mit einem Worte: hat die Kunst mehr das Interesse am Inhalt oder der Form zu befriedigen?

Es wird sich zeigen lassen, dass dieser Streit wie so viele andre Streite zum Theil darauf beruht, dass man sich über den Streitpunct nicht recht versteht; in so weit es aber gelingt, ihn klar zu stellen, zeigt er sich als der Streit zweier Einseitigkeiten, die sich zu vertragen haben. Von vorn herein zwar könnte man meinen, er lasse sich einfach durch die Regel schlichten, dass die Kunst überhaupt nur Gegenstände darzustellen habe, bei denen ein werthvoller Inhalt zugleich Bedingung einer schönen Form ist; aber hiegegen würde sich der Form-Aesthetiker sehr sträuben, indem er der Kunst zutraut, selbst an sich werthlosen Gegenständen oder solchen von negativem Werthe durch die Darstellungsform Werth verleihen zu können; und wie man auch Form und Inhalt gegen einander abgränze, so kann man den Werth von Kunstwerken nicht von einem Parallelismus beider abhängig machen.

Um nun den Streit vor Allem zu fassen, wie er geführt wird und Form und Inhalt dabei aus einander und gegen einander gehalten zu werden pflegen, lassen wir zuvörderst den Form-Aesthetiker bezüglich eines Beispieles sprechen.

Dass Bacchus dem Amor eine Schaale mit Wein reicht, kann den Inhalt eines Gemäldes oder einer plastischen Gruppe bilden. Da wir nicht mehr an die alten Götter glauben und das Darreichen eines Trankes eine ganz unbedeutende Handlung ist, so hat dieser Inhalt kein Interesse, was ihn der Mühe werth machte, dargestellt zu werden. Aber er gewinnt ein grosses Interesse dadurch, dass er Gelegenheit giebt, schöne und charakteristische Menschenformen und diese in anmuthiger stilmässiger Stellung und Zusammenstellung anzubringen; und selbst, wenn wir über jenen Inhalt in Zweifel blieben, nicht wüssten, dass es sich um Bacchus, Amor, um einen erweckenden oder einen Schlaftrunk handelt, würden die Gestaltungen, Stellungen, die stilmässige Zusammenstellung, die gelungene Charakteristik der vollen Blüte der Männlichkeit gegenüber der reinsten Blüte jugendlichen Alters, der Darstellung noch Eindruck und Werth verleihen. Hiegegen hilft es bei einer mangelnden Darstellungsform dem Künstler nichts, wenn sich ein noch so werthvoller Inhalt des Werkes deutlich genug verräth, ja dasselbe wird um so mehr missfallen, je mangelhafter die Darstellung in Verhältniss zum Werthe des Inhalts erscheint, wogegen der unbe-

deutendste, ja selbst an sich nicht zusagende Stoff durch künstlerische Darstellung hohen Reiz erlangen kann. Man denke z. B. an den Barberinischen Faun.

Im Allgemeinen ist der Inhalt der Kunstwerke der Kunst nicht eigenthümlich, sondern ihr mit dem Leben, der Geschichte, der Sage, dem Mythus, der Wissenschaft gemein. Es ist keine Kunst, ihn daraus zu entnehmen, sondern ihn erstens so zu fassen, dass er sich einer schönen Darstellungsform fügt, was Sache der künstlerischen Conception ist, zweitens ihn in dieser Form darzustellen. Den Werth eines Kunstwerkes kann nicht das ausmachen, was man ohne die Kunst schon hat, sondern was die Kunst zur Werthvermehrung hinzufügt, oder als Werth daran erst schafft.

Viele Darstellungsstoffe von bedeutendem Inhalt, namentlich solche von religiöser oder mythologischer Natur, sind zugleich fruchtbar hinsichtlich der Möglichkeit schöner, grossartiger, stilvoller und charakteristischer Darstellungs- und Zusammenstellungsformen, und insofern wichtige Gegenstände der Kunst. Doch wird ihr Werth für die Kunst vom Gehaltsästhetiker theils übertrieben, theils aus einem falschen Gesichtspuncte aufgefasst, indem er nicht im Werthe der Form aufgehend gedacht, sondern selbständig geltend gemacht wird. Um so leichter vermischt und verwechselt das Laienpublicum das unkünstlerische Interesse am Inhalte eines Kunstwerkes mit dem Kunstinteresse. Der rechte Künstler aber vermag an ganz unbedeutenden Gegenständen leicht die grösste Kunst zu beweisen, indem er ihnen durch charakteristische und stilvolle Behandlung ein Interesse verleiht, was mit dem ihres Inhaltes ganz incommensurabel ist. Auch macht sich dieser Massstab praktisch bei den Preisen der Kunstwerke geltend. Sie werden nicht, und zwar mit Recht nicht, nach dem Werthe der darin zur Darstellung kommenden Idee, sondern dem Werthe der von der Kunst abhängigen Darstellungsform bezahlt.

Zwar ist dem religiösen Bilde nicht zu wehren, Andacht zu erzeugen; im Gegentheile soll es, namentlich als Kirchenbild, ausser seinem Kunstzwecke noch einem andern Zwecke entsprechen; nur liegen beiderlei Zwecke ganz auseinander und hat die Andacht, welche die Beschäftigung mit dem Inhalte des Bildes hervorzurufen vermag, mit dem Kunstgenusse daran nichts zu schaffen; ja je mehr jemand beim Beschauen eines religiösen Bildes sich der Andacht hingiebt, desto mehr tritt das Kunstinteresse am Bilde, hie-

mit an der Schönheit des Bildes, zurück und umgekehrt. Man kann also nicht die von Beschäftigung mit dem Inhalte abhängende Andacht als einen Theil des Kunstgenusses selbst ansehen wollen. Entsprechend mit der Wirkung jedes andern Inhaltes. Das wahre Interesse an einem Kunstwerke als solchem, d. i. das Forminteresse, ist überhaupt ein ganz eigenthümliches, mit sonst nichts vergleichbares, Interesse, und um diess Interesse wirksam zu erzeugen und zu befriedigen, muss die Form die eigenthümliche Wirkung des Stoffes vielmehr aufheben als heben. Ein Bild, was eine traurige Scene darstellt, hat uns nicht traurig zu machen, ein Bild, was eine schreckliche Scene darstellt, uns nicht zu erschrecken; ist es der Fall, so ist es ein schlechtes Bild. Ein Bild, was eine heitre Scene darstellt, soll freilich die allgemeine Heiterkeit erwecken, welche jedes Kunstwerk überhaupt, auch das mit dem ernstesten Inhalte, zu erwecken hat, indem es den Spieltrieb unsrer Phantasie oder Einbildungskraft beschäftigt und befriedigt, aber eben nur diese, nicht die besondere Art der Heiterkeit, die in der Scene spielt, in uns erwecken, die vielmehr zurückzutreten hat, um jener Platz zu machen.

Mit Vorigem meine ich, wesentlich erschöpft zu haben, was Seitens der Form-Aesthetiker hier und da zur Stützung ihrer Ansicht von der Kunst geltend gemacht wird, und habe es möglichst mit den gemeinhin dazu gebrauchten Ausdrücken zu thun gesucht. Dabei bleibt noch gründlich unklar, wie eigentlich Form und Inhalt gegen einander abzugränzen sind, was doch nicht meine Schuld ist, da der Streit zum grössten Theile eben auf dieser Unklarheit und der Unbestimmtheit, die factisch in dieser Beziehung besteht, beruht. Was aber wird der Gehalts-Aesthetiker gegen die vorigen, bei aller begrifflichen Unbestimmtheit doch wesentlich sachlich durchschlagend scheinenden, Betrachtungen des Form-Aesthetikers erwidern können? Ich denke, so weit ich ihn im Rechte halte, Folgendes:

Wenn man im Ausgangsbeispiele zum Inhalte des Gemäldes gegenüber seiner Form nichts rechnet, als den abstracten Gedanken, dass Bacchus dem Amor einen Trank reicht, so kann die Herabsetzung des Werths des Inhaltes für die Kunst selbstverständlich erscheinen. Nichts Andres aber macht doch jene Formen in höherem Sinne schön, als dass uns Jugend, Lebensfülle, höheres Behagen, Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung daraus an-

sprechen, was Alles keine sichtbare Form, vielmehr ein Inhalt ist, den wir durch unsre Lebenserfahrungen daran haben anknüpfen lernen, wie wir einen Inhalt an Worte und Schriftzeichen anknüpfen lernen, sei es auch dass jener Inhalt in einer wesentlicheren Beziehung zur Form steht, als dieser. Freilich sind wir überall gewohnt, das was Sache einer unwillkürlichen, durch das Leben uns geläufig gewordenen, Association an die Form ist, als Sache eines Eindruckes der Form selbst zu rechnen, hiemit einen Theil des geistig angeknüpften Inhaltes unmittelbar in diese selbst zu verlegen, und dadurch den Reiz des Inhaltes auf die Form zu übertragen (vergl. Absch. IX), aber begehen damit in der That einen Raub am Inhalt, und können dann freilich leicht den so verarmten Inhalt als bedeutungslos gegen die dadurch bereicherte Form schelten. Im Grunde ist es die ganze Durchdringung der sinnlichen Form und Formverhältnisse mit geistigem Gehalte und der ganze Aufbau und Ausbau dieses Gehaltes mit einem Abschlusse in der Spitze der Totalidee, um was es sich bei der Schätzung eines Kunstwerkes handelt; man muss nur den Werth desselben nicht einseitig in der höchsten Spitze einer abstracten Idee suchen. Der in allen Einzelnheiten noch unbestimmte Gedanke, dass Bacchus dem Amor einen Trank reicht, will in der That wenig sagen; die ganze Fülle werthvoller Associationsvorstellungen aber, welche die anschauliche Ausführung davon mit einem Schlage erweckt und der Phantasie zur Ausbeute und weiteren Verarbeitung darbietet, will viel sagen.

Die so oft gehörte und namentlich von Schiller mit so viel Nachdruck vertretene Behauptung, dass die Wirkung des Stoffes oder Inhaltes eines Kunstwerkes vielmehr durch die Kunst vernichtet als gehoben werden solle, ist halb wahr und halb nicht wahr. Ein Bild mit traurigem Inhalt soll uns freilich nicht traurig machen, ein Bild mit schrecklichem Inhalt nicht erschrecken, weil es überhaupt wider den Kunstzweck läuft, uns Missstimmung zu erwecken. Stellt also das Bild doch etwas Trauriges, Schreckliches dar, so muss es das Bild durch ein versöhnendes Moment gut machen, oder durch irgend eine gefallende Eigenschaft überbieten, oder durch einen äusseren Zweck, wie den der historischen Aufbewahrung oder gar Abschreckung, was jedoch nicht ins ästhetische Gebiet gehört, zu rechtfertigen suchen. Hiegegen ist kein Grund, warum uns ein Bild nicht durch seinen Inhalt andächtig, heiter, gemüthlich, scherzhaft stimmen sollte; vielmehr, je mehr es diess

vermag, so mehr beweist und bewährt es unmittelbar seine Kraft und seinen Werth. Und wird wohl jemand eine Landschaft von Claude Lorrain desshalb schlechter finden, dass sie das eigenthümliche wonnige Gefühl des Blickes in eine italienische Landschaft kraftvoll in uns hervorzuzaubern vermag, es vielmehr durch die Kunst vernichtet haben wollen?

Nun wird freilich keine heitre oder gemüthliche Scene im Bilde uns überhaupt gleiche Heiterkeit erwecken, gleich gemüthlich stimmen können, als wenn wir in Wirklichkeit selbst an der Scene Theil hätten, und die schönste gemalte Landschaft nach gewisser Beziehung noch viel vom Eindruck der wirklichen Landschaft vermissen lassen, indess sie nach andern denselben überbieten kann. In jedem Falle aber kann durch das Bild ein Abklang desjenigen Gefühls in uns erzeugt werden, was die Scene in der Wirklichkeit oder Natur in uns zu erzeugen vermöchte; und jedes andre Bild wird und soll uns hienach anstatt immer dieselbe allgemeine Kunstheiterkeit zu erwecken, durch seinen andern Inhalt anders werthvoll stimmen. Will der Kunstkenner diess Andre vom Eindrucke abziehen, um die allgemeine Kunstheiterkeit rein zu haben, so mag er es für sich thun; er hat aber damit eben nur ein Abstractum statt des vollen lebendigen Eindruckes, den das Kunstwerk machen kann und machen soll.

Wer nun freilich blos bei der allgemeinsten oder Hauptwirkung des Inhaltes stehen bleibt und das Einzelne nur nach der Frucht, die es dafür trägt, beachtet und schätzt, also vom religiösen Bilde nichts weiter hat und verlangt als Erweckung von Andacht oder religiöser Stimmung, wer sich gar davon über das Bild hinweg in die Betrachtung himmlischer Dinge heben lässt, statt von da mit der Betrachtung in die Ausführung des wie oben gefassten Inhaltes des Bildes einzudringen, um sich auch am Einzelnen darin zu erfreuen, von dem kann man allerdings nicht sagen, dass er einen Kunstgenuss habe, indem er blos den Gipfel der Sache statt der Sache, die Frucht des Baumes statt des Baumes mit der Frucht hat; aber umgekehrt hat der, der sich blos mit den Mitteln der Totalwirkung, ohne diese selbst zu empfinden, beschäftigt, die Sache ohne den Gipfel.

Also statt als allgemeine Regel auszusprechen, dass die Kunst die eigenthümliche Wirkung des Gehaltes ihrer Stoffe solle durch irgendwelche Formwirkung vernichten, hat sie eben so alles Mög-

liche zu thun, die traurige Wirkung ihrer Stoffe zu entkräften, als die erfreuliche, erhebende Wirkung derselben zu kräftigen, und das nicht nach einem in sich widersprechenden, sondern dem in sich einstimmigen Princip, dass sie zur Mehrung der Lust nicht der Unlust da ist.

In solcher Weise etwa möchte ich das Wort für den Gehalts-Aesthetiker, so weit ich ihn im Rechte halte, nehmen, um den Werth des Inhalts für die Kunst gegenüber der Form in Fällen zu vertreten, wo, wie in unserm Ausgangsbeispiel, die Form wirklich Träger eines werthvollen Inhaltes ist; aber es giebt andre Beispiele, bei denen man mit vorigen Betrachtungen allein nicht ausreicht, und das Princip des einseitigen Gehaltsästhetikers überhaupt nicht ausreicht.

Wie ist es mit einer niederländischen Schenkenscene? Was macht, dass eine solche einem Kenner so grosses Wohlgefallen erwecken, ihn dafür sogar viel höhere Preise zahlen lassen kann, als für so viele Bilder von werthvollem ideellen Gehalt? ist es ihm zu verdenken, ist es sein schlechter Geschmack? Der Inhalt solcher Scenen ist doch auch nach der Erweiterung, die wir ihm im Obigen gegen eine zu beschränkte Fassung gegeben haben, kein erbaulicher. Der Gehaltsästhetiker sagt etwa: es müssen solche Scenen doch etwas gemüthlich Ansprechendes oder überhaupt aus irgend einem Gesichtspuncte Interessirendes haben, so dass man auch einmal gern in Wirklichkeit einer solchen Scene durch das Schenkenfenster zusähe, möchte man schon selbst nicht in Wirklichkeit darunter sein. Und ich meine, der Gehaltsästhetiker hat in so weit Recht, dass das, was g a r kein Interesse in wirklichen oder Glaubensgebieten hat, nicht oder nur als Studie gemalt zu werden verdiente, aber doch sehr Unrecht, wenn er meinte, dass die ganze Darstellung der Schenkenscene dem Kenner oder auch Nichtkenner nichts weiter leistete und zu leisten hätte, als jenes Interesse, was man durch den Blick ins wirkliche Schenkenfenster befriedigen kann, dauernd oder wiederholt zu befriedigen, und die Kunst hiebei nur den Vortheil vor der Natur hätte, dass sie die Scene im interessantesten Momente und prägnanter als die Natur selbst zu fixiren vermöchte. Es ist ein Vortheil, aber nicht der ganze, und bei Gemälden solcher Art kein Gewicht darauf zu legen. Im Gegentheil, so viel Interesse man an der wirklichen Schenkenscene nehmen möchte, es wäre mit einem kurzen Blicke befriedigt,

und sie lange oder oft wiederholt ansehen zu sollen, würde uns sogar widerstreben. Warum zieren nun doch Bilder der Art viele Stuben, ja wohl Stuben von Gehaltsästhetikern selbst und gelten für Zierden von Gallerien. Nothwendig muss ein andres Interesse sich hiebei geltend machen, als was der einseitige Gehaltsästhetiker in Anspruch nimmt. Aber was kann es sein?

Nun wird zuvörderst dem Formästhetiker zuzugestehen sein, dass abgesehen von allem geistig angeknüpften Inhalt eine Art der sinnlichen Form- und Farbegebung mehr ansprechen kann als die andre (vergl. Abschn. XIII und XXVI), und dass ein Genrebild hierin ein Verdienst so gut als jedes andre Bild suchen kann, wenn nur den Forderungen des angeknüpften Inhaltes nicht dadurch widersprochen wird. Aber was weit wichtiger ist, es giebt noch ein Interesse, was die anschauliche Form und den daran geknüpften Inhalt in Eins betrifft, also sich dem Entweder Oder der Formästhetiker und Gehaltsästhetiker entzieht, mag auch der erstere geneigter sein, es auf seine Seite zu schlagen. Jedenfalls wird man es besser ein formales als ein Form-Interesse nennen, um es nicht mit dem Interesse an der anschaulichen Form zu vermengen und zu verwechseln. Versuche ich, es mit drei, doch der Auslegung noch bedürftigen, Worten zu bezeichnen, so ist es das, in früher (Abschn. VI, VII, VIII) besprochenen Principien begründete, Interesse an Wahrheit, Einheit und Klarheit, was weit über das ästhetische Gebiet hinaus aber auch tief in dasselbe hineingreift. Genüge es, hier Folgendes in dieser Beziehung zurückzurufen.

Jedes Bild hat die Aufgabe, etwas darzustellen, was, sei es in der Wirklichkeit sei es in unsrer Vorstellung, erstenfalls bestimmt, zweitenfalls mehr oder weniger unbestimmt schon vorgegeben ist. Wir freuen uns nach unserem Wahrheitsinteresse, wenn kein Widerspruch zwischen dem, was dargestellt werden soll, und der Darstellung im Bilde sich geltend macht, so mehr je grösser die Gefahr des Widerspruches ist. Die Wirklichkeit und eigene Vorstellung kann uns diese Freude nicht gewähren, weil dieselbe eben nur in einem Verhältnisse der Uebereinstimmung des Kunstwerkes damit beruht.

In der Wirklichkeit liegt ferner viel zusammen, was sich für unsere Auffassung nicht unter einen einheitlichen Gesichtspunct fügt, aber wir haben Freude an der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen, und danken der Kunst auch diese Leistung. Das

Interesse der Wahrheit wi[illegible] e[illegible] ie Kunst an sich nicht hindern, Alles so wiederzugeben, w[illegible] es[illegible] egt, aber sie fasst ihre Ideen so und führt sie so aus, dass o[illegible] r[illegible] dingung der einheitlichen Verknüpfung alles Einzelnen möglic[illegible] st genügt wird.

In der Wirklichkeit versteckt sich ferner das Wesentliche oft hinter dem Unwesentlichen, tritt das, an was sich das Interesse hauptsächlich knüpft, nicht in das Hauptlicht, bleiben Beziehungen, um die es zu thun ist, unklar; wir erfreuen uns aber der klaren Darstellung eines Redners, der diesen Mängeln in seiner Darstellung abhilft, selbst wenn seine Rede einen Gegenstand betrifft, der uns an sich nicht interessirt, indess uns die unklare Darstellung des interessantesten Stoffes abstösst; wie es uns aber mit einer Rede geht, geht es uns mit jedem Kunstwerk.

Noch Eins, was zwar nur nebensächlich ist, doch nicht vergessen werden darf. Nach Allem, was geltend gemacht worden ist, bewundert man auch den Künstler, der die schwierige und so selten ganz gelingende Aufgabe erfüllt hat, Alles am Werke zu einer vollendeten Leistung zu fügen, und in dieser Bewunderung des Künstlers liegt etwas, was sich zugleich als Freude an seinem Werke geltend macht. Bewundert man doch sogar Kraftkünstler und Seiltänzer wegen der Ueberwindung von Schwierigkeiten, die uns als solche erscheinen, und findet Vergnügen in der bewundernden Anschauung solcher Leistungen, ungeachtet diese an sich zwecklos sind; um so leichter und lieber wird man den Künstler bewundern und Genuss in bewundernder Anschauung seines Werkes finden, wenn die Ueberwindung der Schwierigkeit einen Erfolg hat, der auch abgesehen von der Ueberwindung der Schwierigkeit uns gefällt; nur muss man im Auge halten, dass diese Ueberwindung selbst mit zu den Momenten, die gefallen, zählt und sich mit den andern dazu hilft.

Man sieht jedenfalls, dass mancherlei Momente zum Gefallen an einem Kunstwerke beitragen, die sich nicht klar und einfach nach den Kategorien von Form und Inhalt scheiden lassen. Es sind Momente, die in die künstlerische Darstellung jeder Art von Formen, der hässlichsten wie schönsten, so wie jeder Art von Inhalt, des bedeutungslosesten wie erhabensten, eingehen, weder den Reiz der anschaulichen Form noch den Reiz des angeknüpften Inhaltes an sich angehen, wohl aber ihrem Reize, wo ein solcher

vorhanden ist, den eigenen Reiz hinzufügen, und wo er nicht vorhanden ist, dem Kunstwerke einen solchen noch geben können.

Im Grunde nun hat der Künstler alle Momente, die zum Gefallen an einem Kunstwerke beitragen können, so viel wie möglich zu vereinigen; insofern solche aber auch in Conflict mit einander kommen können, nur darauf zu achten, dass unlustgebende Momente im Ganzen durch lustgebende überwogen und versöhnt werden.

Nun freilich möchte der philosophische Aesthetiker für die aufgezählten verschiedenartigen Gesichtspuncte, aus denen ein Kunstwerk zu schätzen sein soll, — will sagen, nach dem Reize der anschaulichen Form, dem Reize des daran angeknüpften Inhalts, formalen Vorzügen angegebener Art, — einen aus dem Begriffe der Schönheit oder Kunst abgeleiteten einheitlichen haben; nur dass bisher keiner aufgestellt ist, der eine solche Aufzählung wirklich ersetzte. Noch ist der Stein der Schönheit nicht gefunden, mit dem man, wie mit einem Stein der Weisen, einen Gegenstand nur begrifflich zu bestreichen brauchte, um denselben schön zu finden. Womit nicht gesagt sein soll, dass die obige Aufzählung und Nebeneinanderstellung die zulänglichstmögliche ist; jeder Aesthetiker wird seine Foderungen an das Kunstwerk etwas anders formuliren, eintheilen und gruppiren; im Wesentlichen werden sie immer auf obige herauskommen; niemals aber werden die Vorzüge, aus denen ein Kunstwerk zu schätzen, sich rein und einseitig auf Vorzüge der Form oder solche des Inhaltes zurückführen lassen, es sei denn durch entsprechend einseitig gewandte Definitionen von Form und Inhalt.

Unstreitig zwar giebt es wirklich einen einheitlichen Gesichtspunct, aus dem sich alle obigen oder sonst irgendwie an das Kunstwerk zu stellenden Foderungen ableiten lassen, es ist der, dass es in seiner unmittelbaren Auffassung ein möglichst reines und ein höheres als blos sinnliches (doch diess nicht ausschliessendes) Wohlgefallen zu erwecken habe; aber dazu giebt es verschiedene Angriffspuncte im Menschen, die sich noch unter keine zulängliche und klare Formel habe vereinigen lassen, wenn schon sie sich unter erfahrungsmässige Gesetze bringen lassen. Wie man nun auch Form und Inhalt unterscheiden mag, so haben beide ihre Angriffspuncte im Menschen.

Es macht aber die Unsicherheit ihrer Unterscheidung überhaupt die Kategorien von Form und Inhalt nicht sehr brauchbar, an die Spitze ästhetischer Betrachtungen, wozu sie doch im Streite der Formästhetiker und Gehaltsästhetiker erhoben werden, zu treten.

Im Allgemeinen ist es mit Beurtheilung eines Kunstwerkes wie mit Beurtheilung eines Menschen, an dem man Mancherlei loben und Mancherlei vermissen kann, ohne eine Formel zu haben, nach der man ihn in Bausch und Bogen zulänglich beurtheilen könnte. Sollte man sich etwa auch bei einem Menschen streiten, ob er mehr nach seiner Form oder seinem Gehalt zu beurtheilen sei? Aber niemand wird hier diese Kategorien recht brauchbar finden. Man würde gleich fragen: wäre nicht vor allem erst die anschauliche Form und die Form des daran angeknüpften geistigen Inhalts zu unterscheiden? ist nicht aber die Beschaffenheit des Inhaltes selbst durch seine innere Form bestimmt und kann man also vom Inhalt sprechen ohne seine Form mit inzubegreifen? Ich wüsste aber nicht, wiefern sich nicht ganz dasselbe betreffs Beurtheilung und Schätzung eines Kunstwerkes sagen liesse. Auch hätte sich aus diesem allgemeinen Gesichtspunct der ganze Streit zwischen Form-Aesthetik und Gehalts-Aesthetik von vorn herein als unfruchtbar abweisen lassen; da er aber doch einmal geführt wird, so suchte ich ihm im Vorigen noch so weit als möglich sachlich beizukommen; wozu noch folgende Bemerkungen etwas beitragen mögen.

Wenn Formästhetiker das Interesse an Kunstwerken als ein eigenthümliches Interesse in Anspruch nehmen, was sich ausserhalb der Kunst weder in der natürlichen Wirklichkeit, noch Wissenschaft, Geschichte, Mythus u. s. w. trotz Gemeinsamkeit des Inhalts mit der Kunst sondern eben nur durch die Formgebung der Kunst befriedigen lasse, so haben sie freilich insofern Recht, als die Kunst überhaupt Bedingungen unmittelbaren Gefallens zuzuziehen, zu combiniren und in der Wirkung zu steigern vermag, wie es die kunstlose Natur, Wissenschaft u. s. w. nicht versucht und nicht vermag, wozu auch sonst eine Kunst. Die Kunst hat ja eben, wie wir sagten, den Zweck, unmittelbar ein möglichst reines und ein höheres als blos sinnliches Wohlgefallen zu erwecken, nimmt also auch in ihren Werken Mittel dazu möglichst zusammen und erreicht damit Erfolge, wie sie sonst nirgends

erreichbar sind. Aber der einseitige Formästhetiker fehlt dabei leicht in dreifacher Hinsicht.

Er fehlt erstens, wenn er die Eigenthümlichkeit der Kunstwirkung in etwas Andrem sucht, als eben in der Unmittelbarkeit, Reinheit und Höhe der Lustwirkung, welche sich durch einheitliches Ineinanderarbeiten aller zu Gebote stehenden Mittel des Gefallens erzeugen lässt. In den einzelnen Mitteln hat die Kunst gar nichts vor anderen Gebieten voraus noch Eigenthümliches für sich. In den formalen Bedingungen des Gefallens thut es die Wissenschaft der Kunst nicht nur gleich, sondern in Wahrung der Wahrheitsfoderung sogar noch zuvor, weil diese in ihr eine allen andern Foderungen übergeordnete Stellung hat, indess sie in der Kunst bei Conflicten mit andern Foderungen so viel nachgeben muss, dass doch im Ganzen mehr an Lust gewonnen als verloren wird, weil eben nicht die Foderung der Wahrheit sondern der Lust hier die höchste Stelle einnimmt. Indess aber die Wissenschaft in dieser Beziehung der Kunst vielmehr voransteht als nachsteht, kümmert sie sich bei den Gegenständen, die sie behandelt, nicht um einen Reiz, sei es der anschaulichen Form oder des angeknüpften Inhaltes. Die Kunst hingegen thut es. Aber sie wird oft von der natürlichen Wirklichkeit darin nicht nur erreicht, sondern übertroffen. So schön der Maler ein Gesicht malen mag, den lebendig wechselnden Ausdruck kann er nicht malen; und wie sieht ein gemalter Sonnenaufgang aus? Aber die natürliche Wirklichkeit erfüllt die Foderungen in dieser Hinsicht selten rein, und bleibt immer hinter den formalen Foderungen zurück, ja die Foderung der Wahrheit kommt besprochnermassen bei ihr gar nicht zur Geltung, und wie viel kann doch zum Gefallen an einem Kunstwerk beitragen, dass es mit seiner Charakteristik ganz aus dem Leben gegriffen scheint. In diesen Beziehungen wird die Wirklichkeit von der Kunst unsäglich überboten. Diese arbeitet nun die formalen Vorzüge in die sachlichen der anschaulichen Form und des angeknüpften Inhaltes hinein oder diese im Sinne von jenen aus, und steigert beide dadurch wechselseitig in ihrer Wirkung, wie es weder Sache der Wissenschaft noch der natürlichen Wirklichkeit ist.

Indem solchergestalt die Kunst alle Mittel des unmittelbaren Gefallens, über die sie zu verfügen hat, und über welche die andern Gebiete theils nicht vollständig, theils nicht rein verfügen,

nicht nur äusserlich neben einander, sondern in einheitlicher Verknüpfung, nur begrifflich nicht sachlich scheidbar, in Wirkung setzt, entsteht eine Lustresultante, die auch nicht als ein Nebeneinander der einzelnen Wirkungen zu betrachten ist, sondern sich in Qualität von jeder insbesondre unterscheidet und nach dem Princip der ästhetischen Hülfe auch die Summe der einzelnen an Grösse übersteigt, dabei aber, statt überall dieselbe monotone Qualität zu haben, die man als specifische Kunstwirkung fassen möchte, vielmehr bei jedem Kunstwerke nach Massgabe des Vorwiegens andrer Bedingungen des Gefallens eine andere ist.

Der Formästhetiker fehlt zweitens, wenn er die Umwandlung, die der Künstler an den von der Natur, Geschichte u. s. w. dargebotenen Stoffen vornimmt, um sie seinem Zwecke dienstbar zu machen, blos auf die Form bezieht, da der Inhalt nicht minder dadurch abgeändert wird, wie man auch Form und Inhalt von einander unterscheiden mag.

Er fehlt drittens, wenn er das Interesse und den Werth von Kunstwerken blos an das knüpft, was die Kunst über Natur, Geschichte u. s. w. hinaus hat oder durch deren Umformung anders macht; da vielmehr alle Bedingungen unmittelbaren Gefallens, welche die Kunst aus andern Gebieten zur Erfüllung ihres Zwecks in ihre Werke hinüberzunehmen vermag, dazu beitragen, indem sie zu eignen Bedingungen des Gefallens für sie werden.

Glaubt man zwar, durch solche Unterscheidung etwas gewinnen zu können, so mag man immerhin den Kunstwerth eines Kunstwerkes vom ganzen Werthe desselben unterscheiden, erstern als nur auf Momente gehend, welche die Kunst hinzubringt, oder auf das Andre, was die Kunst aus den dargebotenen Stoffen macht, letztere als auf alle Momente gehend, wegen deren ein Kunstwerk zu schätzen und zu suchen ist, nur dass man nicht letztern Werth durch erstern erschöpft halte; wie der Werth eines Schuhes nicht durch die Arbeit des Schuhmachers daran erschöpft ist; es kommt auch auf die Güte des Stoffes an, den er dazu nimmt.

In der That sieht man nicht ein, warum nicht Alles, was an einem Bilde zum Gefallen beitragen kann, sofern es nur nicht anderem und grösserem Gefallen im Wege steht, auch dazu beitragen soll, und wie von dem, was sich wechselseitig zum Gefallen hilft und steigert, diess oder das bei der Frage ausgeschieden

werden kann, was das Kunstwerk im Ganzen werth ist. Warum soll man eine sinnliche Formwohlgefälligkeit verachten, wenn sie nur die Charakteristik und die Befriedigung höherer Foderungen nicht beeinträchtigt; warum die sixtinische Madonna nicht für ein schöneres und werthvolleres Kunstwerk halten als eine gleich gut gemalte Marterscene, ungeachtet der Vorzug blos im grösseren Werthe des gleich gut herausgestellten Inhaltes liegt; warum nicht Darstellungsstoffen von an sich geringem Form- und Inhaltsinteresse doch gestatten, zur Befriedigung des formalen Interesses und des Interesses an der Leistungsgrösse des Künstlers, doch ausgeführt zu werden; warum endlich soll die Freude an dieser Leistungsgrösse für nichts zählen. Factisch und praktisch zählt das Alles; die Theorie ist eine schlechte, die es nicht mit zählt.

Von andrer Seite fehlt der einseitige Gehaltsästhetiker, erstens, wenn er meint, dass die Kunst weiter nichts leiste, als Gefühle und Empfindungen, die wir ausser der Kunst schon haben können, in besonders vortheilhafter Weise zu erzeugen, ohne das höhere einheitliche Gefühl in Rechnung zu bringen, was durch das, nur in der Kunst geschehende, Ineinanderarbeiten der verschiedenen Mittel, wodurch der Mensch lustvoll angesprochen werden kann, zu erzeugen ist; und fehlt zweitens, wenn er die formalen Bedingungen des Gefallens blos in sofern werth hält, als sie beitragen, einen werthvollen Inhalt ins Licht zu stellen, ohne ihren eigenen Lustwerth in Rechnung zu ziehen.

Beide aber scheinen mir zu fehlen, insofern sie überhaupt eine Frage stellen, zu beantworten suchen und Betrachtungen über Kunst von höchster Höhe an eine Frage knüpfen, die sich bei der Unbestimmtheit, wie Form und Inhalt auseinander zu halten sind, von vorn herein weder klar stellen noch nach allen Erörterungen darüber einfach beantworten, oder im Sinne der Fragestellung nach einer oder der andern Seite bestimmt entscheiden lässt.

Um diese Unbestimmtheit nicht sowohl zu heben, als auf einige allgemeine Gesichtspuncte zurückzuführen, schliesse ich endlich mit folgenden Bemerkungen.

Unstreitig wird eine, auf den Grund gehende, Betrachtung immer zu einer solchen Auffassung des Inhaltes der Form gegenüber im Kunstgebiete führen, wonach alles an den directen Eindruck einer sinnlichen Form geistig Angeknüpfte zum Inhalte ge-

schlagen wird, weil kein festes und klares Princip einer anderen Abgränzung des Inhalts, wenn einmal abgegränzt werden soll, vorliegt. Doch kann man auch, um sich mit geläufigen Betrachtungsweisen zu begegnen, darauf eingehen, den Inhalt so zu sagen in beliebiger Höhe oder Allgemeinheit abzugränzen und die ganze Weise, wie sich derselbe ausführt, zur Darstellungsform rechnen, ohne dabei vergessen zu dürfen, dass die Form dann doch viel von associirtem Gehalt einschliesst, und dass die Abgränzung eine willkührliche ist. Erläutern wir es am Eingangsbeispiel.

Um den Inhalt der Darstellung, dass Bacchus dem Amor einen Trank reicht, sehr allgemein zu fassen, könnte man ihn in die Idee zusammenfassen, — Idee aber ist éin auf einen mehr oder weniger allgemeinen Gesichtspunct reducirter Inhalt — dass eine ältere und eine jüngere Person sich in einem anmuthigen Verhältnisse begegnen. Dann ist es schon eine besondere Form, in der sich diese Idee, dieser Inhalt ausspricht, dass es eben Bacchus und Amor sind, die sich so begegnen. Aber man könnte das auch gleich in die Idee aufnehmen. Dann ist Sache der Darstellungsform, dass sie sich in Darreichung eines Tranks begegnen. Auch diess lässt sich in die Idee aufnehmen; dann bleibt für die Darstellungsform übrig, wie sich die Gestalten, die Gesichtszüge, die Stellungen, die Gewänder präsentiren. Und will man endlich auch das in die Idee aufnehmen, denn es besteht keine Gränze darin, so bleibt endlich noch die Weise, wie die Formen sich ins Einzelnste ausführen, die Art der Pinselführung, die ganze Technik der Malerei als Letztes der Darstellungsform.

Je weniger man nun in den Begriff des Inhaltes, die Idee desselben aufnimmt, d. h. je abstracter man ihn fasst, desto mehr Gewicht fällt von selbst der Form zu; je erschöpfender man ihn fasst, desto mehr gewinnt der Inhalt an Bedeutung. Nun giebt es extreme Formästhetiker unter den Beurtheilern, Beschauern und Künstlern, die den Werth eines Kunstwerkes fast blos nach den untersten artistischen Formbedingungen beurtheilen, ohne freilich im Stande zu sein, sie von den oberen recht abzugränzen; ein Bild soll vor Allem gut g e m a l t sein, nach etwas Anderem fragen sie nicht oder halten das Andre nur für ein Mittel, eine gute Malerei an den Mann zu bringen. Von andrer Seite giebt es extreme Gehaltsästhetiker, wohin hauptsächlich die in Kunstbetrachtung ungeübten Laien gehören, die sich gar nicht um diese letzte Form-

stufe kümmern. Der volle Kenner, der nur aus grosser Uebung mit offenem Blicke erwächst, weiss Alles am Kunstwerke zu würdigen und zu schätzen, was wirklich zum Gefallen daran nicht nur beiträgt, sondern auch beizutragen berechtigt ist.

In letzter logisch-metaphysischer Instanz versteht man unter Form überhaupt die Verbindungsweise des Einzelnen, unter Inhalt, Stoff das Einzelne, was verbunden ist. Insofern aber das Einzelne nicht ein Einfaches ist, sondern selbst eine Mehrheit noch in sich verbunden enthält, lässt sich Form und Stoff nicht sachlich scheiden, und hängt die Beschaffenheit jedes gegebenen Stoffes, Inhaltes selbst wesentlich von der Verbindungsweise des ihm untergeordneten Stoffes ab. Nun wird Niemand dem Einfachen eine ästhetische Bedeutung beilegen, und wollte man einen Gegenstand bis ins Letzte zerlegt denken, so würde bei ästhetischer Betrachtung desselben der Formästhetiker unbedingt Recht behalten; Alles kommt da auf die Verbindungsweise an, und so verstanden, wäre ein Streit zwischen Form-Aesthetik und Gehalts-Aesthetik überhaupt nicht möglich. In der That aber wird Form und Stoff bei diesem Streite in ziemlich unbestimmter Weise anders unterschieden, wonach man sich dann allerdings eben so über die zu machende Unterscheidung, als das danach zu fällende Urtheil streiten kann, ohne die sachlich belangreichen Gesichtspuncte überhaupt damit scharf fassen zu können.

Ich gestehe nun freilich, dass ich auch die allgemeine Frage über die Aufgabe der Kunst lieber durch Bezugnahme auf andre Hauptkategorien als Form und Inhalt behandelt sehen möchte; doch ist nicht meine Absicht, mich mit dem philosophischerseits darüber geführten Streit sei es auseinanderzusetzen, sei es in denselben zu mischen, wenn schon es ohne Begegnung damit nicht abgehen konnte.

XXII. Ueber die Frage, wiefern die Kunst von der Natur abzuweichen habe. Idealistische und realistische Richtung.

Nach der, im vorigen Abschnitte behandelten, Streitfrage fassen wir eine andre, zwischen Aesthetikern so wie Kunstkennern und Künstlern viel verhandelte, an praktischer Wichtigkeit die vorige weit übertreffende, Frage ins Auge, welche wie die vorige von philosophischen Aesthetikern auf die gesammten Künste ausgedehnt wird, doch gleich der vorigen ihr Hauptinteresse in Bezug auf die bildende Kunst hat. Also soll auch folgends unter Kunst schlechthin nur die bildende Kunst, Malerei und Plastik, im Auge gehalten werden, indess wir unter Natur die Wirklichkeit gegenüber oder abgesehen von Kunst verstehen, woraus die Kunst ihre Formen entlehnt ohne sich streng daran zu halten. Die Frage nun ist: worin liegt der Gesichtspunct ihrer Abweichungen davon und wie weit dürfen sie gehen? Von vorn herein stellen sich doch die bildenden Künste die Aufgabe, etwas von dem, was nicht Kunst ist, abzubilden, warum bilden sie es nicht getreu ab?

Bei der Musik und Architektur kann Niemandem so leicht eine entsprechende Frage einfallen, weil es in diesen Künsten von vorn herein nicht eben so darauf abgesehen ist, etwas ausserhalb der Musik und Architektur schon Vorgegebenes abzubilden; wenn schon es Aesthetiker giebt, welche zu Gunsten ihres allgemeinen Begriffes von Kunst diesen Künsten dieselbe Aufgabe als eine gleich fundamentale wie den bildenden Künsten zuerkennen möchten. Nun begegnen sich freilich Musik und Architektur mit der Natur in gewissen Beziehungen; eine lustige und traurige Musik hat etwas gemein mit dem natürlichen Ausdrucke der Lustigkeit und Traurigkeit durch die Stimme, und ein Haus muss so gut hohl sein wie eine Höhle. Aber nicht nur bilden beide Künste die rohen Elemente, die sie von der Natur empfangen, sofort ohne Anschluss an ein natürliches Vorbild um, den thierischen Laut der Empfindung endlich bis zur Symphonie, die Höhle zum Palaste, sondern die Musik tritt auch mit Melodie und Harmonie, die Architektur mit Gliederung und Verzierung so ganz und so principiell aus dem Bereiche der natürlichen Vorbilder heraus, dass es in der That den Eindruck der Geschraubtheit macht, für diese Künste den Gesichtspunct der Abbildlichkeit noch eben so wie für die bildenden Künste fundamental festgehalten zu finden. Hiegegen beschränkt sich die bildende Kunst von vorn herein und durch ihre ganze Entwicklung der Hauptsache nach auf Wiedergabe von gegebenen Formen; in ihren höchsten Werken sieht man noch Menschen und Scenen zwischen solchen abgebildet, nur nicht ganz so wie sie in Wirklichkeit vorkommen,

sie will von vorn herein und heute noch nachahmen, und hier fragt sich allerdings, warum will sie es nur bis zu gewissen Gränzen aber nicht über gewisse Gränzen hinaus, und wie bestimmen sich diese Gränzen.

Bei der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, feste Gränzen in Beantwortung unsrer Frage zu ziehen, kann es nicht befremden, wenn sie hin- und hergeschoben werden, bald so, dass das Hauptgewicht noch auf den Anschluss an die Natur, bald so, dass es auf die Abweichungen von der Natur fällt, wodurch man zu den mancherlei Einseitigkeiten, die aus andern Gesichtspuncten in der Auffassung der Kunst herrschen, zwei mehr erhält. In der That kann man, jenachdem das Hauptgewicht auf letztre oder erstre Seite gelegt wird, zwei verschiedene Richtungen in Auffassung und folgweis Ausführung der Kunst unterscheiden, die wir kurz als idealistische und naturalistische oder realistische*) einander gegenüberstellen, und in der freilich grossen Unbestimmtheit, die ihr allgemeiner Gegensatz noch übrig lässt, zuvörderst durch die geläufigsten Ausdrücke sich aussprechen lassen wollen, ehe wir bestimmtere Anhaltspuncte der Betrachtung suchen.

Selbstverständlich, und ohne dass hierüber schon ein Streit bestände, wird man der Kunst Abweichungen von der Natur nach allen Beziehungen gestatten müssen, nach welchen sie dieselbe nicht erreichen **kann**. Weder der Bildhauer noch Maler vermag seinen Gestalten Fleisch und Blut zu verleihen, der Maler eine Landschaft nicht so herzustellen, dass man in dieselbe wirklich hineintreten kann, und selbst den **Schein** der Tiefe nur unvollständig zu erzeugen; der Bildhauer nicht allen Feinheiten der Haut und des Haares nachzukommen, und beide den Moment nicht anders als dauernd vorzustellen, u. s. w. Auch werden unerfüllbare Foderungen in dieser Hinsicht weder von Idealisten noch Realisten gestellt.

Wenn nun die Kunst nach so vielen und wichtigen Beziehungen **nothwendig** hinter der Natur zurückbleibt, so lässt sich von vorn herein fragen: wozu überhaupt noch Kunst der Natur gegenüber? Wirklich hat **Plato** aus diesem Gesichtspuncte die

*) Aus diesem oder jenem Gesichtspuncte lässt sich auch wohl ein Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus in der Kunst machen, ohne dass die folgenden allgemeinen Erörterungen einen Anlass enthalten, darauf einzugehen.



Kunst weit hinter die Natur zurückgestellt. So viel die Natur hinter der Idee, bleibe die Kunst hinter der Natur zurück; denn so wenig ein Naturgegenstand seine Idee, sein Musterbild, vollständig erreiche, so wenig der Künstler die Natur. Auch weist er desshalb (im Phädros) dem Dichter und dem nachbildenden Künstler eine sehr niedre, erst die sechste, Rangstufe unter den himmelentstammten Seelen an, welche Stufen nach Massgabe der Erkenntniss des wahrhaft Seienden geordnet sind.

Inzwischen, so sehr die heutigen Idealisten im Uebrigen noch von Plato's Ideenlehre beeinflusst werden, lassen sie doch diese Erniedrigung der Kunst gegen die Natur auf Grund ihrer Abweichungen davon nicht gelten; vielmehr, anstatt der Kunst solche zum Nachtheil zu rechnen, suchen sie einen Hauptvorzug der Kunst vor der Natur darin; gebieten dem Künstler, er solle die Natur gar nicht so treu als möglich wiedergeben, sich vielmehr mit einer, nur durch höhere Rücksichten gebundenen, Freiheit über sie erheben, wahrnehmen lassen, dass es ein Kunstwerk, ein Geisteswerk, kein Naturwerk sei, was man vor sich hat. Die Durchdringung der idealen schöpferischen Thätigkeit des Künstlers mit dem von der Natur gebotenen realen Stoffe, die Beherrschung, Ueberwältigung desselben durch den Geist, bedinge erst den Adel, den Werth, ja den Begriff des wahren Kunstwerkes, und selbst nothwendige Abweichungen der Kunst von der Natur sollen hienach weiter getrieben werden, als sie nothwendig sind, z. B. Statuen sollen nicht gemalt werden, obwohl sie gemalt werden könnten, der Schein eines täuschenden Relief in der Malerei absichtlich vermieden werden, die naturwahre Detailausführung beschränkt werden, bedeutungslose Nebentheile weggelassen werden, die Gegenstände theils enger zusammengerückt theils weiter auseinander gehalten werden, als in der Natur oder äussern Wirklichkeit. Was habe der Mensch davon, die gemeine Wirklichkeit durch die Kunst noch einmal wiedergegeben zu sehen; vielmehr gelte es, von den Dingen der Wirklichkeit zum Ideal derselben aufzusteigen und damit das reine Wesen derselben auszuprägen, was die Natur ausser der Kunst darzustellen immer verweigere. In diesem Uebersteigen der Natur durch die geistige Thätigkeit des Künstlers im Sinne von höheren, allgemeineren, werthvolleren Ideen, nicht in der Wiedergabe der Naturdinge, wie sie die Welt der Zufälligkeiten uns vor Augen stellt, hiemit vielmehr in dem, was der Geist des

Künstlers dem Kunstwerke giebt, als was er dazu von der Natur empfängt, liege die Aufgabe der Kunst, der Werth und die Bedeutung des Kunstwerkes. Höher sich versteigend fasst der Idealist wohl die Aufgabe des wahren Künstlers dahin, er solle als Organ der göttlichen Schöpferthätigkeit oder inspirirt durch sie, das göttliche Schöpferwerk der Natur in freieren höheren Schöpfungen fortsetzen, und damit gleichsam eine höhere Natur über die Natur bauen.

Im Ganzen darf man wohl sagen, dass die Auffassung der Kunst, deren hauptsächlichste Stichwörter im Vorigen wiedergegeben sein dürften, unter den philosophischen Aesthetikern, den durch sie geschulten Kunstkennern und dem von diesen beeinflussten Laienpublicum bei Weitem vorherrscht. Dagegen fällt nun freilich sehr ab, wie sich manche alte Künstler die Aufgabe der Kunst dachten und dazu stellten. Rührend war mir in dieser Beziehung, folgendes, für die realistische Auffassung charakteristische, Geschichtchen *) zu lesen, was ich hier wörtlich wiedergebe:

»Ein kunstfertiger Steinmetz in Speyer hatte ein schönes Bild aus Marmor sauber und rein nach Kaiser Rudolph gehauen, dessen überraschende Aehnlichkeit jeder, der es sahe, eingestand. Der Künstler oder Meister war aber auch dem Könige lange nachgegangen und hatte so die Gestalt sich eingeprägt und abgenommen, dass er selbst die Runzeln des kaiserlichen Antlitzes gezählt hatte. So stand das Bild manche Jahre; als der Künstler aber vernahm, dass das Alter dem Herrn eine Runzel mehr gefurcht hatte, machte er sich auf bis ins Elsass, um den Kaiser selber wiederzusehen, und als er die Sache richtig erfand, gieng er heim wieder gen Speyer und überarbeitete sein Standbild von Neuem, dem Kaiser getreulich und ähnlich. Später setzte man dieses Bild auf des Kaisers Grab.« (Ist in der Reimchronik von Ottokar besungen.)

Unstreitig nun kann man sagen: das war ein Steinmetz und kein Künstler, und sein Werk kein wahres Kunstwerk, sondern nichts mehr und besseres als eine steinerne Photographie. Aber auch Albrecht Dürer geht ganz in den Sinn dieses Steinmetzen ein, indem er erklärt: »Du sollt wissen, je genawer man dem Leben und der Natur mit Abnehmen nachkummt, je pesser und künstlicher dein Werk wird«, und Leonardo da Vinci giebt in

*) Kunstbl. 1831. No. 12.

seinem Tractat von der Malerei*) Regeln wie folgt: »Ein Maler muss von der Art einer jeden Sache, die ihm in das Gesicht fällt, die allerbesste erwählen und es wie ein Spiegel machen, der so viele Farben annimmt, als die Sachen besitzen, die man ihm vorhält. Wenn er nun also mit sich umgeht, wird er gleichsam die andere Natur zu sein scheinen«; — und weiter: »die vornehmste Intention eines Malers soll darin bestehen, wie er es angreifen möge, dass die Körper auf der ebenen Oberfläche seiner Tafel erhoben und abgesondert erscheinen: und derjenige, welcher andre hierinnen übertrifft, verdient grosses Lob.« Nach Leonardo sollen also die Werke des bessten Künstlers nichts mehr als Spiegelbilder der schönsten wirklichen Formen sein und scheint er noch nichts von der Regel, dass man das Relief in der Malerei nicht zu weit treiben dürfe, gewusst zu haben.

Wie dem auch sei, so sehen wir in vorigen Beispielen die realistische Auffassung und Richtung der Kunst schlicht und naiv genug der idealistischen gegenüber vertreten. Hienach wird überhaupt die Nachahmung der Natur durch die Kunst als Hauptgesichtspunct derselben festgehalten. Anstatt den Gegenständen im Kunstwerke den Stempel des eigenen Geistes aufzudrücken oder einen Ausdruck göttlicher Ideen damit zu prätendiren, soll der Künstler nur darauf ausgehen, die Natur, insoweit es überhaupt ein Interesse hat sie wiederzugeben, durch möglichst objective Darstellung so wahr, klar und eindringlich als möglich für den Beschauer herauszustellen. Insofern es aber auch einen Reiz oder Zweck haben könne, mythologische oder Glaubensgegenstände darzustellen, seien sie doch immer möglichst in den Formen und nach den Bedingungen der Wirklichkeit darzustellen.

Es ist nicht ohne Interesse, dass wir Aussprüche von unsern zwei grössten Dichtern haben, welche sich zwischen der idealistischen und realistischen Richtung theilen. Schiller sagt in seiner Abh. über das Pathetische**): »Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Uebersinnlichen«; Göthe hingegen in den Propyläen:***) »Die vornehmste Foderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die, dass er sich an die Natur halten, sie

---

*) 14. Obs. 10. Thl. p. 186.

**) Taschenausg. XVII. S. 242.

***) Taschenausg. XXXVIII. S. 9.

studiren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen soll.«

Nun lässt sich zwar auch das Uebersinnliche, auf das Schiller die Kunst anweist, realistisch in Formen gemeiner Wirklichkeit darstellen, doch besteht nicht nur die natürliche Neigung, sondern kann man auch Recht und Pflicht entsprechend finden, mit Uebersteigen der gemeinen Wirklichkeit in der Idee sie auch in den Formen zu übersteigen.

Fragen wir nun nach der Entscheidung zwischen beiden gegensätzlichen Auffassungen der Kunst, so wird sich eine solche überhaupt nicht geben, sondern nur eine Verständigung dazwischen suchen und ein Compromiss dazwischen finden lassen. Handelt es sich doch dabei überall nur um ein Mehr oder Weniger, wozwischen zugestandenermassen die Gränze nicht scharf bestimmbar oder wozwischen sie nach Umständen verschiebbar ist. Auch kommen sich von vorn herein beide Ansichten bis zu gewissen, nur nicht bestimmt formulirbaren und fixirbaren, Gränzen entgegen.

In der That, der besonnene Idealist verlangt ja nicht, dass der Künstler Alles aus seinem Geiste producire, vielmehr dass er die Natur als Unterlage und Ausgangspunct zu seinen Schöpfungen benutze. Bekannt ist, was Raphael in diesem Sinne an den Grafen Castiglione schrieb: »Ich muss viele Frauen gesehen haben, die schön sind; daraus bildet sich dann in mir das Bild einer einzigen.« Also vermochte Raphael die ideale Schönheit seiner Madonnen nur auf Grund der vorgegebenen realen Schönheiten zu schaffen; und unstreitig je mehr schöne Frauen und je schönere Frauen er in der Wirklichkeit sahe, desto schönere Ideale vermochte er zu schaffen; aber das Schaffen dieser Einen, mit der keine der einzelnen übereinkam, die Vollendung dessen, was in der Natur nur angestrebt schien, blieb doch eine That seines eigenen Geistes.

Von andrer Seite verlangt der besonnene Realist nicht, dass man die Natur ganz treu copire, und würde man das auch weder bei Albrecht Dürer noch Leonardo finden; er verlangt vielmehr, dass der Künstler doch irgendwie reinigend, zurechtlegend, auswählend sich zur Wirklichkeit verhalte; und schon der Realist Aristoteles verlangte in diesem Sinne nicht eine reine, sondern eine reinigende Nachahmung der Natur durch die Kunst. Auch

erhebt sich Göthe in mehr als einem Ausspruche (z. B. Propyl. S. 21, Wahrh. und Dicht. III. 49) über die Vertretung eines rohen Realismus.

Nun suchen Manche den Rest des Zwiespaltes und Streites zwischen beiden Ansichten durch Aussprüche wie folgt zu tilgen: das ideale und reale Element sollen sich im Gleichgewicht durchdringen, zu einer unterschiedslosen Einheit aufheben, eins ganz im andern aufgehen, und was dergleichen Redeweisen mehr sind. Nur dass damit nicht viel geholfen ist, indem der rechte Punct und Gesichtspunct des Gleichgewichts danach eben so unbestimmt bleibt, als der des Uebergewichts nach den Redeweisen, deren sich Idealisten und Realisten zu bedienen pflegen. Wenn aber doch Kenner und Künstler sich der einen oder andern gern bedienen, je nachdem sie mehr da- oder dorthin neigen, so wird ihr Urtheil in der Hauptsache und in jedem besondern Falle in der That vielmehr anderswie bestimmt.

Hierüber unterhielt ich mich einmal mit einem allgemein geschätzten Kunstfreunde und Kenner, und will zunächst wiedergeben, was ich als seine Ansicht aus dem Gespräche mit ihm geschöpft habe, indem man darin die factische und praktische Ansicht der meisten Kunstfreunde und Kenner, wenn auch nicht zu gleicher Klarheit als hier erhoben, wiederfinden dürfte.

Die Natur und Kunst sind jedes ein Reich für sich, das man aus sich selbst kennen lernen und nach seinen eigenen Regeln beurtheilen muss, da die Kunst doch eben nur durch ihre Abweichungen von der Natur zur Kunst wird, wozu die Regeln nur aus der Kunst selbst zu schöpfen sind. Demnach werden die Abweichungen der Kunst von der Natur recht sein, welche man in den bessten Werken der bessten Meister findet, und welche den bessten Eindruck auf die machen, die mit der bessten allgemeinen Bildung sich in die Welt der Kunst am meisten eingelebt haben, d. i. auf die wahren Kenner oder ächten Freunde der Kunst, denen es um die Kunst als Kunst und nicht darum zu thun ist, das, was man in der Natur schon hat, in der Kunst noch einmal zu haben, woraus sich überhaupt keine Abweichungen der Kunst von der Natur erklären lassen würden. Nur an jenen Kennern kann der Kunst wahrhaft gelegen sein, weil nur solchen wahrhaft an der Kunst gelegen ist. Aus dem, was solchen gefällt, mag man die der Kunst wesentlichen Abweichungen von der Natur abstra-

biren, und die Frage, warum sie bestehen, eben nur damit beantworten, dass das eigenthümliche höhere Wohlgefallen, was die Kunst über alle Leistungen der Natur hinaus zu erwecken vermag, nicht anders zu erzeugen ist; in wem es aber erzeugt werden kann, der wird damit selbst einen der Charaktere haben, die zum rechten Kenner gehören. Bleibt nach all' dem noch eine Unbestimmtheit, was man für die bessten Meister und Muster und wen man für die bessten Kenner zu halten hat, so ist ein bestimmteres Princip, als sich auf solche zu berufen, doch überhaupt nicht zu haben, nie zu haben gewesen und wird nie zu haben sein. Bis zu gewissen Gränzen ist man doch darüber einig, was man dafür anzuerkennen hat; in so weit es der Fall ist, wird man sich auch über das, was danach in der Kunst erlaubt und nicht erlaubt, geboten und nicht geboten ist, einigen können; und in so weit es nicht der Fall ist, giebt es kein Princip, sich zu einigen. Ueberall macht es sich so, dass die, welche in der Kunst heimisch geworden sind, sich zusammenfinden, sich der Uebereinstimmung ihres Gefühles und Urtheiles nach Hauptsachen erfreuen, in der Nichtübereinstimmung über Einzelnes auf gemeinsamer Grundlage aber eine wechselseitige Anregung finden. So bilden sie, wenn man will, eine Kaste für sich, den Laien gegenüber, die von der Natur her zur Kunst kommen, ohne in ihr eigenthümliches Wesen eingedrungen zu sein. Wird die Berechtigung des Urtheiles und Gefühles solcher Kenner und Freunde der Kunst von den Laien nicht anerkannt, so müssen sie es sich gefallen lassen; sie behalten doch vor diesen einen Genuss voraus, den diese missen, ein Feld geistiger Anregung, auf welchem diese Fremdlinge bleiben, und spüren keinen Nachtheil davon an ihrer allgemeinen und höheren Bildung, finden vielmehr diese selbst dadurch gefördert. Ein feines Gefühl für die Schönheit der Kunst, aus dem Umgange mit ihr selbst erworben, wird auch von selbst Früchte für die Schönheit der Lebensführung tragen.

Zuletzt ist jedes Kunstwerk eine freie Geistesthat; jeder andre Künstler wird nach seiner andern Individualität die Natur in andrer Weise verlassen und verlassen dürfen; man kann ihn und die Kunst überhaupt nicht in Regeln einzwängen wollen, welche gleich Naturgesetzen binden. Die Schönheit ist etwas Mystisches, und die Kunst, indem sie die Schönheit darzustellen hat, theilt diese Mystik. Sie mit dem Verstande aus ihr wegbringen

wollen, heisst ihr Wesen aus ihr wegbringen; diese Mystik anerkennen, ist ein Theil des Verständnisses, sich dieser Mystik hingeben, ein Theil des Genusses der Kunst.

Waren diess nicht genau die Worte, so war es doch der Sinn der Ansicht meines Kunstfreundes; und läge nicht viel Richtiges darin, so würden nicht so Viele sich factisch und praktisch dazu bekennen. Aber sollten wir wirklich in unsrer Frage blos auf Autorität und Mystik verwiesen und gar keine Gesichtspuncte angebbar sein, welche hinter die Autorität zurückgehen, auf die sich jede weitgreifende Verirrung des Geschmacks berufen kann? Suchen wir doch bestimmtere Anhaltspuncte in Sachen unsrer Frage zu gewinnen, wobei sich Gelegenheit finden wird, auch das Recht der vorigen Betrachtungsweise, so weit solches besteht, anzuerkennen und selbst hervorzuheben.

Vor Allem nun ist festzuhalten, dass jede Abweichung der Kunst von der Natur noch eines andern Motivs bedarf, als dass die Kunst überhaupt von der Natur abzuweichen, das Kunstwerk den Stempel des schaffenden Künstlergeistes aufzuweisen habe, um sich als Kunstwerk zu beweisen, da sonst jede Phantasterei in der Kunst gerechtfertigt wäre. Jede Abweichung der Kunst von der Naturwahrheit hat gewisse Nachtheile, die nur zu dulden sind, wenn sie durch grössere oder höhere Vortheile überwogen werden, wonach es gilt, sich Nachtheile und Vortheile klar zu machen. Wird nun auch die letzte praktische Abwägung beider immer Sache des Künstler- und Kennergefühles bleiben, so wird es doch Sache klarer Einsicht sein, die dazu gehörigen Gewichte besonders vor Augen zu haben. Denn so schwer es sein mag, eine Wage sicher zu gebrauchen, ist sie doch gar nicht zu gebrauchen, wenn man nicht einmal die zur Abwägung dienenden Gewichte kennt. Sprechen wir zuerst von den Nachtheilen.

Indem alle Werke der bildenden Kunst etwas über ihre sinnliche Erscheinung hinaus bedeuten und ihren Hauptinhalt in dieser Bedeutung haben (Th. I., Abschn. IX. S. 116), besteht ein Theil der Abweichungen der Kunst von der Natur darin, dass sie uns die natürlichen Mittel zur Anknüpfung gegebener Bedeutungen unvollständig, verkürzt, abgeschwächt wiedergiebt, so, wenn die Plastik bei den Statuen die Farbe, die Malerei von den Gestalten das Relief weglässt, beide von einer ganzen Handlung nur einen Moment geben. Ein andrer Theil der Abweichungen besteht darin,

dass uns die Kunst Erscheinungen mit andrer Bedeutung oder andre Erscheinungen für gegebene Bedeutungen bietet, als wir durch die Wirklichkeit ausserhalb der Kunst an einander zu knüpfen gelernt haben, so, wenn eine würdige Menschengestalt Gott, eine Taube den heiligen Geist, ein stilisirtes Pferd ein Pferd bedeuten soll.

Die Nachtheile der Abweichungen erster Art liegen darin, dass danach mit dem sinnlichen Eindrucke zugleich die Anknüpfungspuncte für die Bedeutung dieses Eindruckes abgeschwächt, verkürzt wiedergegeben werden, womit die Kraft und Vollständigkeit des Eindruckes von zwei Seiten zugleich leidet.

Wenn ich ein Gesicht in Wirklichkeit vor mir sehe, so verrathen mir nicht nur die bleibenden sondern auch die wechselnden Züge desselben das Leben der Seele dahinter; das gemalte hat blos bleibende dafür; und indess der Charakterausdruck einer Gestalt vollständig nur in dem Verhältniss hervortritt, in welchem ihre Theile gegen einander vorspringen und zurücktreten, giebt uns das gemalte Bild hievon nur einen abflachenden Schein. Die Statue anderseits lässt die Farbe weg, in der doch so viel von Charakteristik und Schönheit der lebendigen Gestalt liegt.

Die Nachtheile der Abweichungen zweiter Art sind diese. Wir kommen vom natürlichen Leben zur Kunst; aus jenem sind uns die Bedeutungen der Dinge geläufig geworden, nicht aus dieser. Indem nun die Kunst von der natürlichen Ausdrucksweise der Bedeutungen oder natürlichen Bedeutung der Erscheinungen abweicht, empfinden wir entweder einen Widerspruch zwischen der gewollten Bedeutung und dem Ausdruck, der wie jeder Vorstellungswiderspruch missfällt, oder es entsteht eine Schwäche oder Unsicherheit des Eindruckes, oder wir knüpfen gar eine andre als die vom Künstler gewollte Bedeutung an. Kurz wir sind über die Bedeutung der Erscheinungen durch das natürliche Leben, die Wirklichkeit orientirt, finden uns durch jede Abweichung davon mehr oder weniger desorientirt und unterliegen den davon abhängigen Nachtheilen.

Zu diesen Nachtheilen negativer Natur tritt noch der Verlust positiver Vortheile, die unter Umständen durch die treue Wiedergabe zu erreichen wären.

An wie viele Gegenstände der Wirklichkeit knüpft sich doch für uns ein lebendiges Interesse der Art, dass wir uns gern sei es

genau erinnern möchten, wie wir sie gesehen, oder sie genau so zu sagen von Angesicht kennen lernen möchten, wenn wir sie nicht gesehen; und der Kunst vermögen wir diesen Vortheil zu verdanken, wenn sie sich diesen Dank nur verdienen will; aber jede Abweichung derselben von der Natur über das Unvermeidliche hinaus verkürzt den Anlass zu diesem Danke. Das Beispiel des, durch den alten Meister gefertigten, Kaiserbildnisses legt uns diesen Gesichtspunct nahe. Selbst Vertreter der idealistischen Richtung möchte es mehr interessiren, dieses getreuliche Conterfei zu sehen, was den Kaiser so menschlich als er war, dargestellt, als ein idealisirtes Schemen desselben, worin der Künstlergeist die Gestalt des Kaisers im Sinne seiner höheren Idee von demselben auszuprägen gesucht, und jedes Fältchen, was nicht zu diesem idealen Kaiser zu passen schien, wegliess. Nun mag man darauf zurückkommen, solche treue Nachbildungen seien vielmehr Sache der Photographie als der Kunst, und man wird in gewissem Sinne Recht haben, nur damit den Vorzug, den die Photographie in gewisser, ich sage damit nicht in aller, Beziehung vor der Kunst vorausbehält, nicht wegbringen. Wirklich ziehen wir desshalb oft die Photographie, bei der wir wissen, woran wir sind, dem Bilde, bei dem wir das nie recht wissen können, vor und möchte es wünschenswerth sein, zum bessten Bilde von einer uns interessirenden Persönlichkeit noch eine gute Photographie derselben zu haben, stimmt diess schon nicht zu der oft gehörten Aeusserung, dass jedes gute Bild uns mehr von dem uns interessirenden Wesen der dargestellten Persönlichkeit giebt, als die besste Photographie. Was aber von diesem Ausspruche richtig ist, hängt nicht sowohl an Abweichungen des Bildes von der Natur, als daran, dass der Künstler einen besonders charakteristischen und glücklichen Moment der Natur sei es nach der Wirklichkeit selbst oder den Bedingungen der Wirklichkeit, die wir bei Besprechung unsrer Frage überall mit zur Natur rechnen, besser wählen, als der Photograph zufällig treffen kann; ja das Sitzen einer Person vor dem photographischen Apparate ist wohl eine der ungünstigsten Bedingungen, den günstigsten Moment treffen zu lassen.

Ich habe sagen hören, dass man dem Landschafter, der eine wirkliche Gegend zum Motiv seiner gemalten nimmt, selbst mit Rücksicht auf das Interesse, was jemand an der wirklichen nehmen mag, doch Abweichungen davon in so weit gestatten könne,

als in der nie ganz scharfen Erinnerung die Abweichungen nicht spürbar werden. Aber im Gegentheil verkürzt er gerade dadurch den Vortheil, den das treue Gemälde bieten könnte, das in der Erinnerung undeutlich Gewordene deutlich herzustellen und aufzubewahren. Ich sage nicht, dass Landschaften in jenem Sinne nicht gemalt werden sollen, insofern Kunstlandschaften überhaupt mehr bestimmt sind, uns schöne Gegenden zu schenken, als an wirkliche zu erinnern; insofern sie aber den Anspruch machen, Letzteres zu thun, haben sie zum Zweck auch das Mittel zu wollen.

Muss man nicht auch im sprachlichen Gebiete zugeben, dass uns der Inhalt einer Geschichte noch einmal so sehr interessirt, wenn wir wissen, so ist sie geschehen, als wenn wir wissen, so ist sie nicht geschehen; dass bei dem Lesen eines historischen Romanes ein störendes Gefühl der Ungewissheit mitgeht, wie viel wahr und wie viel nicht wahr sei; ja wohl manchen Roman, der sich den Anschein gab, eine wahre Geschichte zu sein, haben wir aus der Hand gelegt, so wie wir merkten oder erfuhren, er wolle uns nur täuschen. Dieses Interesse an der Wiedergabe der Wirklichkeit steigert sich nach Massgabe als sie uns näher selbst betraf. Nun kann ein Kunstwerk, wenn schon nicht allein auf diess Interesse speculiren, soll es den Namen eines Kunstwerkes verdienen, doch unter Umständen einen Theil seiner Wirkung ihm verdanken, hierauf allerdings mit speculiren.

Kurz, die Aufbehaltung, Vergegenwärtigung, Wiedergabe dessen, was ins menschliche Leben an irgend einem Puncte bedeutungsvoll eingriff, die Befriedigung des Verlangens, das was uns durch seine Wirklichkeit interessirte, auch für die Erinnerung so wie es wirklich war, treu aufbehalten zu sehen, ist zwar nicht die alleinige, nicht allein zu berücksichtigende, noch höchste, aber in sofern mitzählende Aufgabe der Kunst, als die Wirkung vieler Leistungen der Kunst durch Mitbefriedigung dieses Interesses zur Höhe auch an Stärke gewinnen kann.

Ganz abgesehen aber von dem so zu sagen stofflichen oder persönlichen Interesse, was jemand an dem Gegenstande einer Kunstdarstellung nehmen mag, macht es dem Menschen an sich ein eigenthümliches Vergnügen, die Natur durch freie Thätigkeit des Menschen treu wiedergespiegelt zu sehen, so dass das dadurch gewonnene Spiegelbild ein Interesse haben kann, wenn der Gegen-

stand selbst keins hat. Ueber die Natur dieses Vergnügens kann man freilich in Zweifel sein, und an Mehrerlei dabei denken.

Liegt der Grund in der Freude an der überwundenen Schwierigkeit der treuen Wiedergabe? Und eine Schwierigkeit der treuen Wiedergabe besteht doch. Gewiss ist, dass überhaupt jede Ueberwindung einer Schwierigkeit durch Wissen, Kraft oder Geschick des Menschen uns ein Gefühl der Bewunderung und hiemit des Gefallens abgewinnt. Zwar lässt sich dagegen einwenden, dass uns ein Kunstwerk gerade am bessten gefällt, wenn wir einer überwundenen Schwierigkeit darin gar nicht gewahr werden, es sich vielmehr leicht und wie von selbst gemacht zu haben scheint. Inzwischen wissen wir doch recht wohl, dass das Kunstwerk sich nicht von selbst gemacht hat und hat machen können; und jedenfalls der Kenner findet darin, dass es doch in gewissem Sinne diesen Eindruck macht, den bessten und einzigen Beweis, dass die Schwierigkeit wirklich vollständig überwunden ist; auch beim Laien aber könnte ein Gefühl davon unbewusst die Freude an dem Werke mitbestimmen.

Oder liegt der Grund vielmehr in der Befriedigung eines eingebornen Nachahmungstriebes, der bei Kindern und Wilden noch deutlich genug zu Tage tritt — denn manche sind ja wahre Affen — der zwar später in der Hauptsache von Erziehungseinflüssen und höheren Rücksichten überwogen wird, doch sich noch unwillkürlich bei fehlenden Gegenmotiven geltend macht, wie wenn wir bei Schilderung einer Bewegung sie unwillkürlich gesticulirend nachahmen, der Kegelschieber ein Stück hinter der Kugel herläuft u. s. w., auch wohl noch in der Macht der Mode erkennbar ist, und überhaupt beiträgt, Gemeinsamkeiten in der Menschheit zu erzeugen? Könnte nun nicht der eingeborene instinctive Trieb zur Nachahmung mit einem eben so instinctiven Gefallen daran in Beziehung stehen, was wenn auch von vorn herein weniger rege und leichter von Gegenmotiven überwuchert als der Trieb, doch bei recht vollkommener Nachahmung zum Durchbruch käme.

Ich erinnere mich noch aus meiner Studentenzeit, wo ich ein Collegium der Physik bei Prof. Gilbert hörte, wie derselbe, mit der Kreide vor der schwarzen Tafel stehend und sich auf einem Beine hin- und herwiegend, jede Bewegung, von der er sprach, aufwärts, abwärts, horizontal, geradlinig, krummlinig, schwingend, schnell, langsam mit einem entsprechenden Kreide-

strich auf der Tafel begleitete, so dass nach manchen Stunden die ganze Tafel mit einem kunterbunten Gemisch solcher Kreidestriche durchsetzt war.

Oder endlich: liegt der Grund in dem nicht minder eingeborenen Gefallen an Wahrheit, Widerspruchslosigkeit, drohendem Widerspruch gegenüber? Von einer Seite besteht die Voraussetzung, dass das Bild seinem Gegenstande gleiche; und je nachdem dieser Voraussetzung durch die Vorstellung, die das wirkliche Bild erweckt, widersprochen oder entsprochen wird, kann nach dem, im VII. Abschnitte besprochenen, Princip Unlust oder Lust entstehen.

Vielleicht tragen alle diese Gründe zum Gefallen an der gelungenen Nachahmung bei; gewiss jedenfalls der letztere. Und da mit der Schwierigkeit genauer Nachahmung die Gefahr des Widerspruches wächst, so wird natürlicherweise auch das Gefallen an der Ueberwindung der Gefahr damit wachsen, also der erste Grund mit dem letzten in Eins zusammengehen. Doch überlassen wir der Psychologie, genauer auszuklügeln, was das Hauptbestimmende bei dem Gefallen an gelungener Nachahmung ist, und halten uns hier einfach an die Thatsache.

Schon Hogarth weist auf dieselbe und ihre Gründe hin, indem er sagt (Zergliederung der Schönheit, S. 4): »Es steckt wirklich in unsrer Natur von Kindheit an eine Liebe zur Nachahmung, und das Auge wird oft durch Nachäffung vergnügt sowohl als auch in Erstaunen gesetzt, und ergötzet sich an der Genauigkeit der Copieen.«

In der That erscheint es uns das Lustigste, was es giebt, die Stimme und Geberden eines Menschen durch einen Andern genau nachgeahmt zu sehen, so lange wir nicht unser moralisches Gefühl durch die Absicht des Spottes dabei verletzt finden; ja das so zu sagen instinctive Gefühl der Lust an der gelungenen Nachahmung kann selbst die moralische Unlust an dem Zwecke derselben so überbieten, dass wir sie uns gefallen lassen, wenn der Spott nicht gar zu bösartig ist. Warum aber sollte das Gefallen an gelungener Nachahmung, wass sich ausserhalb der Kunst geltend macht, nicht auch in der Kunst sich geltend machen? Und wozu die Frage! Fraglos macht es sich geltend.

Denn wer möchte in Abrede stellen, giebt er sich anders klare und unbefangene Rechenschaft von den Gründen seines Eindruckes, dass die Lust, einen Schauspieler zu sehen, der seine

Rolle ganz aus dem Leben greift, das Gefallen an einem niederländischen Genrebilde, was eine Schenkenscene getreu nach den Bedingungen der Wirklichkeit auf der Leinewand wiederspiegelt, an einer Landschaft, in welcher der Natur ihre feinsten Tinten abgelauscht sind, wesentlich mit — ich hüte mich wohl zu sagen, allein — auf der Freude an der gelungenen Nachahmung der Natur beruht, nicht blos darauf beruht, dass eine interessirende Scene uns vorgeführt wird, da uns vielmehr die Scene in der Natur selbst oft wenig interessiren würde, auch nicht blos auf der stilvollen Behandlung derselben, da sich vielmehr der Stil sehr zu hüten hat, nicht Abänderungen zu treffen, wodurch diese Freude zu sehr verkürzt wird. Wenn es aber Bilder giebt, worin sie doch sehr verkürzt ist, so müssen sie es, um noch zu gefallen und Gefallen zu verdienen, durch andre Vorzüge vergüten, wie umgekehrt der Mangel andrer Vorzüge theilweis durch den hier betrachteten vergütet werden kann. Alles darauf zu geben, fällt uns ja nicht ein.

Mag man nun auch diesem Vergnügen an sich selbst, so wie es sich ausserhalb der Kunst beweist, keine hohe Bedeutung beilegen, und der Kunst nicht zumuthen, es nackt für sich zu erzeugen, so ist es mit diesem wie mit andern Elementen oder Bedingungen des Gefallens, deren sich die Kunst zur Hervorbringung einer gefallenden Totalwirkung bedient, die auch für sich kein Kunstwerk geben, und doch nach dem Hülfsprincipe im Zusammenwirken mit anderen und Eingehen in höhere Bedingungen des Gefallens mächtig zur Steigerung desselben im Ganzen beitragen. So auch, indem die gelungene Naturnachahmung sich mit andern Elementen des Gefallens verbindet, etwa beiträgt, eine, wenn selbst an sich nur wenig werthvolle oder interessirende Idee anschaulich auszuprägen, vermag sie das Gefallen zugleich durch ihren eigenen Lustwerth zu erhöhen und zwar mehr zu erhöhen, als nach ihrem Lustwerth für sich vorauszusetzen.

Auch würde es unrecht sein, zu sagen, dass man das Gefallen an der gelungenen Nachahmung der Natur erst absondern müsse, um die reine Kunstfreude zu haben; es gehört vielmehr ganz eigentlich dazu; und jeder Kenner wie Laie wird bei seiner Schätzung eines Kunstwerkes dadurch mitbestimmt, ja oft hauptsächlich dadurch bestimmt.

Natürlich kann uns die Natur selbst das betreffende Vergnü-

gen nicht machen, weil eben erst die Nachahmung der Natur es macht; und hierin liegt ein Vortheil der nachahmenden Kunst vor der dadurch nachgeahmten Natur selbst, den ich als solchen nicht nur von den Idealisten ganz verkannt, sondern überhaupt fast niemals recht gewürdigt finde, indem auch die Realisten, welche das Wesen der Kunst hauptsächlich in Nachahmung der Natur suchen, den Werth der Nachahmung vielmehr nur im Werthe der abgespiegelten Natur als in dem Werthe der Abspiegelung suchen, oder beides wenigstens nicht klar als unterscheidbare Momente vor Augen haben. *) Sagt doch Herbart (Ges. W. II. 111), um der Nachahmung der Natur durch die Kunst den ästhetischen Werth abzusprechen: »Die Nachahmung ist höchstens eben so schön als das Urbild.« Im Gegentheil kann vielmehr ein Schauspieler die Rolle eines Bösewichts oder Narren sehr schön geben; man muss nur berücksichtigen, dass die Schönheit einer künstlerischen Darstellung sich nicht blos nach der Beschaffenheit und den eigenen Verhältnissen ihres Gegenstandes, sondern auch nach dem Verhältnisse der Darstellung zum Gegenstande richtet, und sie nicht nach einem doctrinären Begriffe von ihrem Wesen, sondern dem im Leben gültigen von ihrer Leistung beurtheilen.

Durch welches Motiv immer die Kunst veranlasst werden kann, von der Naturwahrheit abzuweichen, so trägt deren Verletzung an sich selbst überhaupt nirgends etwas zum Gefallen bei; vielmehr befriedigt jedes Kunstwerk um so mehr, je mehr die treue Nachahmung der Natur noch mit den durch die Kunst bezweckten höheren Vortheilen vereinbar ist, nur dass diese Vereinbarung nicht über gewisse Gränzen hinaus reicht.

Und was ist es nun, was die aufgezählten mannichfachen Nachtheile der Abweichung der Kunst von der Natur so weit zu

---

*) Nur bei Burke (Vom Schönen und Erhabenen S. 71) erinnere ich mich, einer klaren Unterscheidung und richtigen Würdigung in dieser Beziehung begegnet zu sein, indem er sagt: »Wenn der im Gedicht oder im Gemälde vorgestellte Gegenstand so beschaffen ist, dass wir keine Begierde haben würden ihn zu sehen, wenn er wirklich wäre: dann rührt seine Kraft im Gemälde oder dem Gedicht lediglich von der Kraft der Nachahmung her und von keiner in dem Dinge selbst wirkenden Ursache. So verhält es sich mit den meisten solchen Stücken, die die Maler die stille Natur nennen. In diesen ist eine Hütte, ein Misthaufen, sind die niedrigsten und gemeinsten Küchengeräthe vermögend, uns Vergnügen zu machen.«

compensiren und selbst zu überbieten vermag, dass eine Kunst gegenüber der Natur nicht nur bestehen, sondern nach gewissen Beziehungen sie zu ergänzen, nach andern zu übertreffen vermag?

Mit einer einfachen Phrase aus den Begriffen der Kunst und Schönheit heraus wird sich die Antwort wieder nicht geben lassen; sondern wie die Nachtheile werden die gegenüberstehenden Vortheile in Betracht zu ziehen sein, da sie zum Theil gar nicht auf einander zurückführbar sind, und die Conflicte derselben mit den Nachtheilen sich nicht verstehen und klären lassen, wenn man nicht auf jene in entsprechender Weise als auf diese im Besondern eingeht. Vor Allem aber ist einer wichtigen Selbsthülfe der Kunst jenen Nachtheilen gegenüber zu gedenken.

Die Nachtheile, welche davon abhängen, dass wir von vorn herein nur im natürlichen Leben, nicht im Kunstleben heimisch und orientirt sind, lassen sich, wenn nicht ganz aufheben doch dadurch mindern, dass wir uns im Kunstleben heimisch machen, wodurch eine neue Orientirung entsteht, welche die natürliche Orientirung bis zu gewissen Gränzen ersetzen kann. In dieser Hinsicht wie noch nach andern Hinsichten haben die Kenner allerdings ganz Recht, dass der Mensch durch Kunst zum Genusse der Kunst, zum Urtheil über Kunst, erzogen werden müsse. Das Leben in der Kunst muss in der Wirkung der Kunst nothwendig in Rechnung gebracht werden, sonst vernachlässigt oder unterschätzt man einen Hauptfactor dieser Wirkung.

In der That, durch das Leben in der Kunst lernen wir Bedeutungen, welche die Kunst gewissen Formen geradezu octroyirt, fast eben so geläufig daran knüpfen, als an die Formen der Natur, und lassen uns selbst die grössten Naturwidrigkeiten, wie Centauren, Minotauren, Sirenen, Sphinxe, Satyrn mit Bocksfüssen, Gestalten über den Wolken, Engel mit Flügeln, marmor- und gypsweisse Statuen, gefallen, ohne dadurch gestört zu werden. Gehören sie nicht in die natürliche Welt, so gehören sie eben in die Kunstwelt, und haben darin ihre Leistungen so gut als die natürlichen Geschöpfe in der natürlichen Welt; Leistungen, ohne welche die Kunst manche ihrer höheren Aufgaben gar nicht erfüllen könnte. Aber nur in der Kunst selbst lernt man sich damit befreunden, indem man ihre Bedeutung darin verstehen lernt oder einfach, sich an gegebene Bedeutungen derselben gewöhnt. Und eben so kommt man bald dahin, der Kunst Alles zu erlassen und nichts zu

vermissen, was ihr zu leisten unmöglich oder nur zu schwer fällt; anderseits Freude an der Ueberwindung von Schwierigkeiten zu finden, welche der in die Kunst Uneingeweihte nicht kennt, so wie an dem historischen Fortschritte in dieser Ueberwindung, den er eben so wenig kennt. Aus all' dem aber erwächst dem Kunst-Freunde und Kenner ein wesentlich anderer Massstab der Schätzung eines Kunstwerkes, als nach dem blossen Grade seiner Uebereinstimmung mit einem Naturwerk, der zusammen mit dem stofflichen Interesse den alleinigen oder Hauptmassstab für den in die Kunst Uneingeweihten bildet.

Jedoch besteht nicht darin die rechte Bildung durch die Kunst für die Kunst, noch die rechte Gewöhnung, sich überhaupt irgendwelche Naturwidrigkeiten von ihr gefallen zu lassen, da vielmehr die Gewöhnung eben so gut eine schlechte als eine rechte sein kann, sondern erstens sich die nothwendigen gefallen zu lassen, zweitens die nicht nothwendigen gefallen zu lassen, welche wesentliche Vortheile einbringen; sonst würden trotz der Gewöhnung Nachtheile aus folgenden Gesichtspuncten bleiben.

Erstens: Bedeutungen, welche die Kunst uns octroyirt, stehen im Conflict mit solchen, welche wir aus dem natürlichen Leben schöpfen, nothwendig an Kraft gegen diese zurück, da wir in der Natur in der Regel, in der Kunst nur ausnahmsweise leben, und erfahren selbst im Zusammenhange der Kunstbetrachtung eine stille Gegenwirkung von denselben. Zweitens: die Gewöhnung, uns gewisse Abweichungen von der Natur gefallen zu lassen, kann zwar das Missbehagen heben oder mindern, was aus Verletzung der Naturwahrheit erwächst, aber uns für den Verlust des Vergnügens, was uns die treue Wiedergabe der Natur macht, nicht entschädigen. Drittens: Abweichungen der Kunst von der Natur, die auf keinen haltbaren Motiven beruhen, d. h. keine Vortheile einbringen, welche die Nachtheile vergüten, können zwar in einer gewissen Schule, einem gewissen Volke, durch eine gewisse Zeit geduldet, geläufig und genehm werden, aber können sich nicht allgemein und auf die Dauer in der Kunst halten, weil ein Princip der Gemeinsamkeit und Haltbarkeit fehlt. Ein darauf eingerichteter Geschmack behält also statt objectiver Berechtigung nur subjective Gültigkeit und die Schätzung der Kunstwerke, die demselben huldigen, ist vergänglich.

Demnach wird die Kunst zwar mit darauf fussen können, ja

müssen, dass das Leben in der Kunst die Nachtheile ihrer Abweichungen von der Natur bis zu gewissen Gränzen zum Verschwinden bringt; aber unversöhnte Nachtheile würden bleiben, wenn sie nicht dieselben mit positiven Vortheilen überböte.

Am wenigsten aber entgehen diesen Nachtheilen Künstler, welche entweder kein Bewusstsein derselben haben oder keine Nachtheile darin sehen; und zum Beweise, dass es nicht an solchen fehlt, will ich von genug zu Gebote stehenden Beispielen nur ein von gewisser Seite eben so niedliches als von der andern crasses anführen. *)

Der bekannte Landschaftsmaler Ed. Hildebrandt hatte in seinem grossen Landschaftsbilde, benannt »Am Weiher« einigen am Wasser stehenden Störchen widernatürlich dicke Beine gegeben. Als man ihn darauf aufmerksam machte, und es »unnatürlich« fand, erwiderte er: »Ich weiss sehr wohl, dass die Störche in der Wirklichkeit dünnere und auch längere Beine haben, aber was kann ich dafür, dass die Natur diess gethan? Man kann von mir nicht verlangen, dass ich ihre Fehler nachmache.«

Wie man nun auch sonst Schönheit definiren mag, jedenfalls soll ein möglichst reines Wohlgefallen dadurch erzeugt werden. Jeder aber wird zugeben, dass die Unlust aus dem Widerspruche zwischen der Erscheinung der Beine und der Bedeutung als Storchbeine oder aus der Unsicherheit über die Bedeutung ob Storch oder nicht Storch, hier jeden Lustvortheil überbieten musste, den man etwa durch eine an sich schönere Form des Storchs, sollte auch eine solche durch Verdickung seiner Beine erzielbar sein, erlangen konnte.

Indem wir uns nun zu den positiven Vortheilen, welche durch den Nachlass von der vollen Naturwahrheit erreichbar sind, wenden, steigen wir dabei von mehr äusserlichen und niedern zu mehr innerlichen und höhern auf.

Die Natur bietet uns wegen der Unmöglichkeit oder Schwierigkeit, einen Gegenstand oder ein Ereigniss aus einem Raum, einer Zeit in die andere zu versetzen, der Anschauung unzählige Schwierigkeiten dar, welche sich durch die Kunst bis zu gewissen Gränzen überwinden lassen, indem sie den Gegenständen leicht transportable, aus beliebiger Nähe zu beschauende, leicht zu ver-

*) Dioscuren 1861. S. 158.

vielfältigende, Abbilder substituirt, und von den in der Wirklichkeit flüchtig vorübergehenden Ereignissen den interessantesten oder werthvollsten Moment festhält. Das Alles aber kann nur geschehen, indem sie von der Naturwirklichkeit die eine oder andere Seite Preis giebt, Grosses ins Kleine zieht, die Tiefe auf die Fläche projicirt, die Bewegung auf den Moment reducirt, das pulsirende Leben auf die todte Leinewand oder in den starren Stein bannt. So kann man eine wirkliche Landschaft nicht ins Zimmer hängen, die entfernte nicht herbeizaubern, den günstigsten Standpunct dazu nicht so leicht finden, dem Moment schönster Beleuchtung keine Dauer verleihen; die gemalte Landschaft gewährt uns mit Allem, worin sie gegen die natürliche zurücksteht, diese grossen Vortheile vor derselben; und von welcher Masse interessanter Scenen sieht man die interessantesten Momente in den Räumen eines Museum für immer aufbehalten.

Das sind in der That nur äussere aber immerhin sehr wichtige Vortheile der Kunst, die allein schon hinreichen würden, sie mit allen ihren nothwendigen Unvollkommenheiten zu rechtfertigen, und wodurch wirklich viele möglichst getreue Nachahmungen der Kunst gerechtfertigt werden, bei denen die Kunst eben nichts von Naturwahrheit Preis giebt, als was sie wegen Unzulänglichkeit ihrer Mittel nicht erreichen kann oder wegen verhältnissmässig zu grosser Kosten an Zeit, Raum, Mühe, Mitteln zu erreichen verzichtet. Zu solchen möglichst getreuen Naturnachahmungen gehören nicht nur die Illustrationen von naturgeschichtlichen und ethnographischen Werken, sondern auch Veduten von Gegenden und Portraits von Personen, bei denen es uns mehr interessirt, möglichst genau zu wissen, wie sie sind als wie sie ein Künstler aus höheren Schönheitsrücksichten hat darstellen wollen. Gehört nun auch all' das noch nicht ins höhere Kunstgebiet oder Kunstgebiet in dem engern Sinne, von dem man sprechen kann, so gehen doch die meisten vorigen Vortheile beim Eintritt in dasselbe nicht verloren, sondern treten mit hinein, verdienen also auch im engern Kunstgebiete keinesfalls unterschätzt zu werden. Fragt man aber endlich nach den höheren Vortheilen, die durch freiere Abweichungen erreichbar sind, so werden wir nicht nur nichts Falsches sagen, sondern es auch mit ziemlich hergebrachten Ausdrücken sagen, wenn wir antworten:

Die Kunst kann uns dadurch, dass sie den sklavischen An-

schluss an die Natur aufgiebt, in eine höhere, reinere, klarere Welt erheben, als die gemeine Wirklichkeit, in eine Welt, worin das Wesen, die Idee, die reine Natur der Dinge, die in der Wirklichkeit nur getrübt, gestört, verworren, unvollkommen oder gar nicht sichtbar ausgeprägt erscheint und Seitens der Wissenschaft nur der verstandesmässigen Einsicht unterliegt, uns unmittelbar anschaulich entgegenleuchtet, in einer Form entgegenleuchtet, welche den Geist leicht anspricht, zu wohlthuender Bethätigung anregt und unmittelbar mit Lust erfüllt. Damit gewinnen wir auf Kosten der Naturwahrheit, was man höhere Wahrheit nennen kann und nennt. Nur bedarf eine solche Zusammenfassung der ganzen höheren Leistung der Kunst in wenig Worte noch einer genauern Auslegung und Ausbreitung des Allgemeinen in das darunter befasste Besondere. Beschränken wir uns auf die Hauptpuncte in dieser Hinsicht.

Die Natur bietet uns Vieles, was durch ursächliche, teleologische, ethische, gemüthliche, begriffliche, kurz ideelle Beziehungen irgend welcher Art verknüpft ist, so in Zeit und Raum auseinanderliegend oder so durch andere Gegenstände verdeckt oder durch Zufälligkeiten und Nebendinge gestört dar, dass diese Beziehungen sich in der Anschauung nicht leicht noch rein, wenn überhaupt geltend machen können. Insofern es aber ein Interesse oder einen Werth für die Menschen haben kann, sich dieser Beziehungen der Wirklichkeit geistig zu bemächtigen, kann die Kunst dadurch, dass sie die Gegenstände der Wirklichkeit in demgemäss abgeänderter Weise zusammenstellt, zusammenzieht, von Hindernissen der Anschauung, störenden Zufälligkeiten, unwesentlichen Nebendingen und unwichtigen Details frei darbietet, jenem Bedürfnisse entgegenkommen.

Die Kunst kann ferner dadurch, dass sie Dinge der Wirklichkeit vielmehr so darstellt, wie wir wünschen möchten, dass sie wären oder wie sie sein sollten, als wie sie wirklich sind, uns Musterbilder vor Augen stellen, deren Betrachtung uns theils an sich Genuss gewährt, theils unsern Sinn veredelt und unser Streben in gutem Sinne richtet; von andrer Seite dadurch, dass sie das Böse der Gerechtigkeit anheimfallend, unverschuldetes Leid sich versöhnend darstellt, unserer Ansicht von einer guten und gerechten Weltordnung dienen.

Die Kunst kann endlich dadurch, dass sie Gegenstände, die

zwar nicht in der Welt der äusseren Wirklichkeit wohl aber in der des religiösen Glaubens oder auch nur des Mythus oder Mährchens existiren, veranschaulicht, dem öffentlichen Cultus und der Privatandacht Hülfe bieten, die Schönheitsfoderung durch Formen, die in der gemeinen Wirklichkeit nicht zu finden, befriedigen, die Phantasie ernst oder anmuthig beschäftigen, und kann selbst die trockne und langweilige Darstellung allgemeiner Begriffe und Ideen in Worten durch Bilder ersetzen.

In Besprechung dieser Verhältnisse spielen drei Begriffe eine Hauptrolle, indem sie die Hauptabweichungen der Kunst von der Natur, wodurch die Kunst ihre höheren Vortheile erreicht, aus verschiedenen, sich ergänzenden Gesichtspuncten bezeichnen und dadurch zu Angelpuncten werden, um welche sich die ganze höhere Kunstbetrachtung dreht, die Begriffe des Stilisirens, Idealisirens und Symbolisirens, Begriffe, welche weder in der Betrachtung der Natur noch der sog. nützlichen Künste Anwendung finden. Hierauf näher einzugehen, wird einigen späteren Abschnitten vorbehalten sein. Vorläufig nur einiges ganz Allgemeine.

So gross die Vortheile sind, welche die Kunst nach den genannten Beziehungen über die reine Naturnachahmung hinaus zu erreichen vermag, darf man doch nicht vergessen, dass ein Conflict mit den Nachtheilen der Abweichung stets bestehen bleibt. Mag also die Kunst stilisirend, idealisirend, symbolisirend von der Natur abweichen, wird es doch nur so weit geschehen dürfen, als es zur Erlangung der Vortheile nothwendig ist und als diese in Uebergewicht gegen die Nachtheile bleiben; ja die Abweichung von der Natur wird so viel als möglich im Sinne der Natur selbst geschehen müssen. Die Kunst mag geflügelte Engel darstellen, weil sie sonst die himmlische Herrlichkeit und Botschaften Gottes an die Menschen nicht darzustellen vermöchte; aber sie wird die Flügel, das Schweben und Fliegen so natürlich als möglich darstellen müssen. Sie wird einem Jupiter, einer Venus eine Gesichtsbildung und Züge geben dürfen, wie sie nirgends in der Wirklichkeit gefunden worden sind noch zu finden erwartet werden können, aber doch nur solche, welchen die Natur um so näher kommt, je erhabnere und schönere Persönlichkeiten sie darstellt, und die auch, kämen sie wirklich in der Natur vor, den Eindruck der erhabensten und schönsten Persönlichkeiten machen würden.

Sie wird in der Detailausführung eines Gemäldes von der Naturwahrheit nachlassen dürfen; aber nur so, dass der naturwahre Gesammteindruck dadurch vielmehr gewinnt als verliert. Sie wird von einer Scene jede Zufälligkeit absondern dürfen, welche die Auffassung des Gehaltes der Scene, um den es uns zu thun ist, stört, alle Gestalten so stellen und gruppiren dürfen, dass wir uns des Sinnes der ganzen Scene leichter als in der Wirklichkeit bemächtigen können, aber es doch nicht anders dürfen, als es die Wirklichkeit selbst thut, wenn sie uns einmal etwas recht klar und deutlich vor Augen stellt; nur dass die Kunst das, was die Natur blos ausnahmsweise bald blos nach dieser, bald nach jener Seite thut, als Regel nach allen Seiten zugleich thut und doch nicht weiter thut, als es die Natur im günstigsten Falle auch vermöchte.

Mit all' dem freilich wird die Kunst, wenn sie Gott oder als göttlich gedachte Persönlichkeiten u. s. w. darstellen will, weit hinter der Idee zurückbleiben und dadurch in relativen Nachtheil Kunstwerken gegenüber gerathen, welche einer an sich niedrigeren Idee vollständiger mit naturwahrer Darstellung gerecht zu werden vermögen. Gewiss ist, dass der Eindruck des eigenthümlichen Genügens, welchen die bessten realistischen Darstellungen von Gegenständen und Scenen, die noch ganz ins Gebiet der Wirklichkeit gehören, in dieser Hinsicht machen, von idealistischen Darstellungen, welche sich mit überwirklichen Gegenständen befassen, nicht erreicht werden kann. Wogegen realistische Darstellungen von menschlich noch so sehr interessirenden Scenen mit ihrem Anschlusse an die Naturwahrheit die Tragweite und Höhe des Eindruckes nicht erreichen können, welchen die bessten idealistischen machen, und keiner gleichen Durchbildung der Schönheit im Einzelnen Raum geben; was nicht hindert, dass manches kleine Genrebild einem grossen religiös-historischen Gemälde aus obigem Gesichtspuncte in der Schätzung den Rang abläuft. Ja könnten die Gegenstände religiöser Andacht adäquat dargestellt werden, wer möchte ein Genrebild dagegen hoch schätzen; aber der ungeheure Nachtheil, in dem das religiöse Bild in Betreff der Möglichkeit wahrer Darstellung seines Gegenstandes gegen das Genrebild steht, compensirt in gewissem Sinne den ungeheuren Vortheil, in dem es gegen dasselbe durch den Werth der dargestellten Idee steht. Da nun die Kunst in derselben Richtung nicht alle Vortheile zu vereinigen vermag, muss man ihr gestatten, sie

in der Gesammtheit der Richtungen zu erreichen; und wenn beide Richtungen einander scheele Blicke zuzuwerfen pflegen, verdienen es beide eigentlich nur dadurch, dass sie es thun.

Eine der einfachsten und allgemeinsten Regeln, die man dem Künstler in Sachen unsrer Frage geben kann, ist die, dass er die Wirklichkeit mit seinen Formen nur in so weit überschreite, als er sie mit einer zur Darstellung berechtigten Idee überschreitet, dass er aber auch jenes thue, sofern er dieses thut. So selbstverständlich diese Regel scheint, indem es nur die Regel ist, Darstellungs-Stoff und Form einander angemessen zu halten, giebt es doch kaum eine Regel, die häufiger verletzt wird, namentlich von erster Seite. Denn nach dem missverstandenen Princip, dass die Kunst Darstellung des Schönen sein solle, meinen viele Künstler, die unschöne Natur verschönert wiedergeben zu müssen, ohne zu bedenken, dass sie damit einen Widerspruch mit der Wahrheit heraufbeschwören, der, rücksichtslos auf Schönheit oder Unschönheit des Gegenstandes, der Schönheit seiner Darstellung Abbruch thut. Nicht minder, nur von andrer Seite her, wird aber die Wahrheit verletzt, wenn überwirkliche Gegenstände in Formen gemeiner Wirklichkeit dargestellt werden. Im Sinne des ersten Fehlers sahen wir Hildebrandt die Storchbeine verdicken und verkürzen, und sehen wir in den meisten Bildern sog. grossen ja oft selbst kleinen Stils gemeines Volk in schönen neuen Kleidern, mit idealen Gesichtstypen und in möglichst anmuthigen Stellungen dargestellt. Man nennt das wohl auch höhere Wahrheit, was vielmehr höhere Unwahrheit ist. Den zweiten Fehler doch meist mehr aus Ungeschicklichkeit als Princip begangen, bieten manche ältere Bilder dar, sofern Gott Vater, die Madonna, das Christkind darin mit gemeinen, ja hässlichen Zügen erscheinen.

In erster Beziehung ist freilich ein Conflict zu berücksichtigen. Die Lust aus directer Anschauung von Schönheit und Anmuth dessen, was wir vor uns sehen, kann die Unlust aus dem Widerspruche, der in Verletzung der Wahrheitsfoderung liegt, überbieten, zumal wenn die Kunstgewöhnung solchen nicht mehr fühlbar macht; und in der That hat Kunstgewöhnung uns in dieser Hinsicht viel vertragen gelehrt, fraglich ob nicht zu viel, und ob nicht eine künftige Kunstgewöhnung die jetzige in dieser Hinsicht rectificiren wird. Man traue doch der jetzigen nicht gar zu sehr, und sollte überhaupt mehr als es geschieht, überlegen,

ob nicht Manches, was man für Sache der Kunstberechtigung hält, nur Sache einer Kunstgewöhnung ist, die besser durch eine andere vertreten würde. Es frommt der allgemeinen Geistesbildung nicht, den an sich berechtigten höheren Reiz, der in anschaulicher Erfüllung der Wahrheitsfoderung liegt, dem Reize an sich schöner aber unwahrer Formgebung nachzusetzen; wer sich daran gewöhnt, büsst dadurch an Empfänglichkeit selbst für jenen Reiz ein, und verliert im Ganzen mehr und Besseres als er durch die falsche Gewöhnung von andrer Seite gewinnt. Mit all dem aber bleibt folgender Gegenrücksicht Raum.

Die Wahrheitsfoderung ist der Kunst mit der Wissenschaft gemein, aber für beide von verschiedenem Gewicht. In der Wissenschaft ist ihre Erfüllung wesentlicher Zweck und um jeden Preis von ihr anzustreben, mag sie gefallen oder nicht gefallen; der Kunst ist sie nur ein Hauptmittel zum Zweck, was nie anders als nach untergeordneten Beziehungen andern Mitteln weichen sollte, doch wirklich nach solchen einer Uebermacht andrer weichen darf. Zuzugestehen ist, dass eine bestimmte Gränze in dieser Beziehung nicht festzustellen ist; man kann eben nur im Allgemeinen sagen, es muss dann geschehen, wenn Vortheile der Verletzung ihre Nachtheile überwiegen. Das kann sich für verschiedenen Geschmack verschieden stellen, und gehört zu den Fällen, wo es nicht leicht oder möglich ist, über die grössere oder geringere Berechtigung des einen oder andern Geschmackes zu entscheiden. (Vgl. Th. 1. S. 258.); indess man sich doch immer der dabei abzuwägenden Gründe bewusst werden kann. Wiederholt werden wir bei unsern künftigen Betrachtungen hieran erinnert werden; aber betrachten wir zunächst nur ein Beispiel.

In der Pieta von Michel Angelo hält eine sitzende Madonna den Christus-Leichnam auf dem Schoosse liegend. In der Pieta von Rietschel hat eine knieende Madonna den Christusleichnam gerade vor sich liegen. Beide Werke lassen sich im Leipziger Museum gut vergleichen, indem sie sich an den entgegengesetzten Enden des Saales gegenüberstehen. Beides sind Werke von grosser Schönheit, jedes nur in anderem Sinne, worauf hier nicht ausführlich einzugehen, um nur folgenden Punct ins Auge zu fassen. Trotz dem, dass das Verhältniss des Christus zur Madonna in der Pieta von R. naturwahrer als in der von M. A. ist, wird man es doch in letzterem Werke entschieden schöner als in ersterem finden, indem

der Vortheil der Naturwahrheit dort durch andre Vorzüge hier überwogen wird. In der Pieta von R. ist der Christus-Leichnam der eines voll ausgewachsenen Mannes, welcher sein natürliches Grössenverhältniss zur Madonna hat. In der Pieta von M. A. aber ist der Leichnam der eines nicht recht vollwüchsigen Mannes, welcher gegen die Grösse der Madonna etwas zurüchsteht, was naturwidrig ist. Aber mit dieser Naturwidrigkeit erkaufte sich M. A. den Vortheil, den Leichnam auf den Schooss der Madonna legen zu können, die Madonna dadurch in das innigste Verhältniss zu ihm setzen zu können, was an ihr erstes mütterliches Verhältniss zu ihm erinnert und gegentheils dem Leichnam über den Knien eine bewegte Lage geben zu können, wogegen die starre Ausstreckung des Christus-Leichnams vor der R.'schen Pieta sehr in Nachtheil steht. Es ist wie Fluss gegen Eis. Man findet in der That das Verhältniss in der Pieta von M. A. so schön, dass man über die dabei unterlaufende Naturwidrigkeit wegsieht, ohne dadurch gestört zu werden, wozu freilich zweies mit gehört, erstens dass die Verjüngung des Christus sehr massvoll gehalten ist, zweitens dass man in dieser idealen Sphäre überall gewöhnt ist, von den Foderungen an strenge Naturwahrheit nachzulassen. Weder aber hätte der Christus-Leichnam sehr viel kleiner sein dürfen, wenn sich nicht die Störung entschieden geltend machen sollte, noch die verhältnissmässige Grösse des Christus-Leichnams der R.'schen Pieta haben dürfen, um nicht der Madonna eine zu schwere Last aufzubürden und das Nehmen des Leichnams auf den Schooss selbst widernatürlich erscheinen zu lassen. Die Pieta von M. A. möchte ich überhaupt reicher an Schönheit und diese Schönheit romantischer nennen, als die der Rietschel'schen Pieta, indess in dieser die Schönheit so zu sagen in eine einfache Natürlichkeit, Würde und Tiefe gekleidet ist, die auch ihren Werth hat. Wer aber kann solche Werke überhaupt mit ein paar Worten erschöpfen wollen.

Schliesslich noch folgende Bemerkung. Es kann sein, dass die allgemein geläufige Vorstellung derer, auf die ein Kunstwerk zu wirken hat, von der wissenschaftlichen, objectiv richtigeren, aber auch nur in wissenschaftlichem Zusammenhange, auf Grund wissenschaftlicher Studien zur Geltung kommenden, Vorstellung des dargestellten Gegenstandes abweicht. In sofern es nun der Künstler nicht für seine Aufgabe hält, noch als Künstler dafür zu halten hat, die wissenschaftliche Vorstellung zu stützen, die ge-

meine zu berichtigen, wird er seines Zweckes verfehlen, wenn er sich in seiner Darstellung vielmehr an die wissenschaftliche als geläufige Vorstellung hält, indem der Vorstellungswiderspruch, den er vermeiden soll, vielmehr dadurch entsteht. In der That kommen Conflicte der Art vor, und es wird Gelegenheit sein, hierauf zurückzukommen.

Als der vorstehende Abschnitt schon zum Druck gegeben war, kam mir erst das kürzlich erschienene Schriftchen von Konrad Fiedler »Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst, Lpz. Hirzel 1876«, zur Hand, was mir dadurch ein eigenthümliches Interesse erweckt hat, dass es so zu sagen in jedem Puncte den, in diesem und so manchen früheren Abschnitten aufgestellten, Ansichten widerspricht. Nun rührt das Schriftchen von einem, nicht nur privatim in Kunstkreisen sehr geschätzten und selbst die Kunst födernden, Kunstfreunde und Kenner her, sondern ist auch, wie mir bekannt, von andern Kennern wie Künstlern in günstigster Weise aufgenommen worden, und hat eine uneingeschränkt rühmende Besprechung in der Augsb. allg. Zeit. 1876. Beil. No. 68 erfahren, ja wird darin als von fundamentaler Bedeutung für die Kunstbetrachtung erklärt; begegnet sich auch wesentlichst mit den Ansichten jenes andern Kunstfreundes, deren ich oben gedachte; und giebt mit all' dem einen nicht uninteressanten Beitrag zur Charakteristik der jetzt herrschenden Kunstansichten. Also mögen wenigstens einige Vergleichspuncte mit unsern eigenen Ansichten, worin sich der Gegensatz besonders geltend macht, einfach aus dem Schriftchen hervorgehoben werden, da sich eine vollständige Analyse desselben hier nicht geben lässt.

Auch nach dem Verf. lassen sich die Abweichungen der Kunst von der Natur nur aus der Kunst selbst verstehen und beurtheilen: »Die Kunst ist auf keinem andern Wege zu finden, als auf ihrem eigenen« (S. 27). Regeln, wonach die Leistungen der Künstler zu beurtheilen, sind überhaupt zum Voraus gar nicht zu geben. »Das Verständniss kann den Leistungen des Künstlers immer nur nach- niemals vorauseilen, und weiss nicht, welche Aufgabe ihm die künstlerische Thätigkeit der Menschen in Zukunft noch stellen wird.« Hienach fällt die ganze Auseinandersetzung von Vortheilen und Nachtheilen der Abweichungen der Kunst von der Natur, auf die oben eingegangen ist, eben so wie nach der Ansicht des obigen Kunstfreundes, von selbst weg; und wenn man nicht wird leugnen können, dass solche factisch bestehen, und sich aus den angegebenen Gesichtspuncten verstehen lassen, so würde doch im Sinne des Verf. eine Rücksichtsnahme darauf den Künstler wie Beschauer und Beurtheiler vom rechten Wege der Leistung und Betrachtung nur abführen. Der Künstler soll vielmehr rücksichtslos auf alle ihm zum Voraus zu gebenden Regeln im Drange einer inneren Nöthigung (S. 47—51) aus einer, ihn vor den Kunstlaien auszeichnenden, Anschauungsweise heraus produciren (S. 42. 50. 56), und der Kunstgeniessende nur in sofern den rechten Kunstgenuss haben, als er die Thätigkeit des Künstlers in sich zu reproduciren vermag (S. 64). Das Eigenthümliche des Bewusstseins oder der Anschauung aber, aus welcher der Künstler producirt, bestehe darin,

dass er, wie von der Anschauung ausgehe, so auch dabei verharre, weder wie die wissenschaftliche Betrachtung von da zum Begriffe aufsteige [was unstreitig keinen Widerspruch leidet], noch sich von der ästhetischen Empfindung befangen lasse, nicht Reinheit, Reichthum, Fülle der Anschauung dadurch beschränken, noch Besonnenheit, Klarheit stören lasse (S. 5 ff. 29 ff.). Während ich selbst in der von aller Bedeutung entkleideten menschlichen Gestalt nach ihrer rein anschaulichen Seite so zu sagen nur einen symmetrischen Krakel zu erblicken vermag, will der Verf. überhaupt von einer, über die reine Anschauung hinausgehenden, Bedeutung der Dinge in der bildenden Kunst abstrahirt haben (S. 50. 51). Dieselbe Anschauungsweise, die das Kind hat, ehe sie bei ihm durch Gewöhnung an begriffliche Betrachtungen verkümmert ist, findet sich nach dem Verf. im Künstler nur gesteigert, ausgedehnt, zu grösserer Klarheit entwickelt. Damit ignorirt oder verwirft der Verf. factisch, wie jetzt in Kunstkreisen allgemein üblich, das von uns für so wichtig gehaltene Associationsprincip, und die ganze (nichts weniger als begriffliche) Entwicklung, welche das Bewusstsein des Künstlers mittelst desselben über das Kind hinaus zu nehmen hat, um dem im gleichen Sinne entwickelten Erwachsenen noch etwas bieten zu können. Die ästhetische Empfindung, wie sie sonst gewöhnlich zum Genusse des Schönen gerechnet und verlangt wird, schliesst der Verf. ausdrücklich von den richtig leitenden Momenten beim Schaffen des Künstlers und der Beurtheilung der Kunstwerke, wie vom Wesen des eigentlichen Kunstgenusses aus, [was doch wohl Vielen zu stark sein dürfte,] kennt hiegegen (S. 28) »eine Lust, eine Freude an dem lebendigen Sein der Dinge, die über Unterschieden, wie dem von schön und hässlich steht, es ist ein Erfassen nicht einzelner, der Empfindung sich enthüllender, Eigenschaften, sondern der Natur selbst, die sich erst nachher als die Trägerin jener Eigenschaften beweist«; was mir etwas mystisch erschienen ist; aber etwas Mystik ist ja überhaupt den herrschenden Kunstansichten nicht fremd (vgl. S. 48). Ohne auf den Streit der Formästhetiker und Gehaltsästhetiker einzugehen, erklärt sich der Verf. doch entschieden im Sinne der erstern.

Es ist mit einem Worte eine Vertretung der herrschenden Kunstansichten mit einem in weiten Kreisen willkommen erschienenen Versuche einer Vertiefung derselben, der aber mit dem, in vorliegender Schrift von uns gemachten Versuche, den Absichten und Mitteln der Kunstleistung und Kunstwirkung auf den Grund zu gehen, kaum irgendwo zusammenstimmt.

XXIII. Schönheit und Charakteristik.

In analoger Weise als der Streit zwischen Idealismus und Realismus dürfte sich der, nicht damit zusammenfallende aber sich damit verflechtende, Streit zugleich klären und erledigen, ob die Kunst mehr auf Schönheit oder Charakteristik zu gehen habe, und wiefern das Charakteristische selbst zum Schönen zu rechnen sei.

Charakteristisch nennen wir überhaupt die Darstellung eines Gegenstandes, insofern sie die Momente, die ihn von andern unterscheiden, wahr und deutlich, doch ohne Uebertreibung, zur Geltung bringt, denn durch Uebertreibung wird die Charakteristik zur Caricatur.

Eine gelungene Charakteristik gewährt zwei wichtige ästhetische Vortheile, einmal, dass sie durch Erfüllung der Wahrheitsfoderung direct zum unmittelbaren Gefallen an einem Werke beiträgt, zweitens, dass sie der Monotomie entgegenwirkt, welche um so leichter Platz greift, je mehr unterscheidende Züge der Gegenstände weggelassen und diese durch Reduction auf einen allgemeinen Typus einander verähnlicht werden.

Insofern nun schön im weitsten Sinne heisst, was unmittelbar Gefallen weckt, eine gelungene Charakteristik aber hiezu beitragen kann, wird sie auch zwar nicht als Schönheit schlechthin, aber zu den Schönheitsbedingungen zu rechnen sein, was nicht hindert, dass sie in Conflict mit andern Bedingungen treten kann. Ist ein Gegenstand an sich selbst hässlich, so muss er, um charakteristisch dargestellt zu werden, auch als hässlich dargestellt werden; und dann kann uns die Darstellung zwar durch ihre Wahrheit gefallen, aber durch ihren Gegenstand missfallen. Und so kann die Charakteristik überhaupt zwar nicht der Schönheit einer Darstellung im weitsten Sinne, in deren Bedingungen sie vielmehr mit eingeht, aber den Bedingungen, die ausser ihr zur Schönheit beitragen, gegenübergestellt werden. Da man nun für die Schönheit abgesehen von Charakteristik eben auch kein anderes Wort als Schönheit hat, so kommt hiedurch die Gegenüberstellung der Charakteristik gegen die Schönheit in einem engern Sinne derselben, der die Charakteristik davon absondert, zu Stande. Ob man aber nach dem weitern Sinne der Schönheit die Charakteristik unter deren Bedingungen mit einrechnen oder

nach dem engern Sinne derselben den andern gegenüberstellen soll, kommt darauf an, ob das Interesse der Betrachtung vielmehr das der Zusammenfassung oder Gegenüberstellung ist. Wo die Gegenüberstellung statt findet, ist sie jedenfalls in vorigem Sinne zu verstehen. *)

Fragt man also, ob die Kunst mehr auf Schönheit oder Charakteristik gehen soll, so sagt diese Frage nichts Anderes, als: soll die Kunst das Gefallen an ihren Werken vielmehr durch Momente, die abgesehen von Charakteristik das Gefallen daran bedingen, wie die Wohlgefälligkeit des Gegenstandes an sich, oder durch die Charakteristik zu erzeugen suchen? Aber diese Frage so allgemein gethan lässt nur die eben so allgemeine Antwort zu: Die Kunst soll überhaupt durch jede Bedingung des Gefallens wirken, wo und so weit eine jede Platz finden kann, jede aber soll im Conflict mit andern so weit zurücktreten, dass doch der grösstmögliche Vortheil des Gefallens im Ganzen dadurch erreicht wird, und die Charakteristik macht hievon keine Ausnahme. Insofern sie aber nach ihrer Beziehung zur Wahrheit eine positive Hauptbedingung höheren und rechten Gefallens und durch Verhütung der Monotonie eine nicht minder wichtige negative Bedingung desselben ist, wird sie überhaupt keine starke Verletzung dulden, ohne dass der Verlust grösser als der Gewinn ist.

Gewiss ist, dass es Kunstwerke giebt, die hauptsächlich durch ihre Charakteristik ansprechen, und dass es andere giebt, die mehr durch Schönheitsbedingungen abgesehen von Charakteristik ansprechen; und man sieht nicht ein, warum es nicht sowohl diese als jene geben soll, da sich nun einmal nicht alle Bedingungen der Schönheit in gleichem Grade vereinigen und zu gleichem Grade steigern lassen.

Cornelius freilich, — um nur einer Hauptautorität von dieser Richtung das Wort zu leihen — hat unter den Regeln, die er seinem Schüler Max Lohde als eine Art Vermächtniss hinterlassen, auch die: »Streben Sie mehr nach der Schönheit als nach der Charakteristik. Oft wirkt ein einfach schönes Antlitz mehr, als alle Betonung des Individuellen.«**)

*) Aehnlich als mit Schönheit und Charakteristik in der bildenden Kunst verhält es sich in dieser Beziehung nach Abschnitt XV mit Schönheit und Zweckmässigkeit in der Baukunst.

**) K. v. Lützows Zeitschr. f. bild. K. 1868. S. 86.

Aber man bemerke, dass diese Regel von einem Künstler gegeben ist, der in einem Gebiete, dem idealen Kunstgebiete, schuf, wo das Hauptgewicht eben nicht auf der Charakteristik liegt, und die ihm beistimmen, halten sich im Allgemeinen in demselben Gebiete und achten grossentheils kein anderes. Immerhin ist zu bedauern, dass eine allgemeingesprochen doch nur einseitige Regel durch ihren Ausspruch Seitens einer grossen Autorität als allgemeine sanctionirt zu werden scheint. Im Grunde wird die Darstellung selbst der idealsten Persönlichkeit noch so charakteristisch als möglich bezüglich der Vorstellung, die man sich vom Charakter dieser Persönlichkeit zu machen hat, zu halten sein; womit sie nun eben eine ideale wird, so dass hier möglichst weit getriebene Schönheit und möglichst weit getriebene Charakteristik von selbst mit einander gehen, ohne dass von einer Bevorzugung der einen vor der andern an sich die Rede sein kann. Nur bleibt bei den Hauptgegenständen der idealen Kunst die möglichst weit getriebene Charakteristik immer noch weit hinter dem Gegenstande zurück — denn das als göttlich Vorgestellte lässt sich nun einmal nicht adäquat darstellen, und nach dem Charakter des Idealen selbst verläuft sich die Charakteristik desselben in mehr oder weniger allgemeine Normaltypen, so dass sich hier durch Charakteristik nicht so viel leisten lässt, als durch Schönheitsbedingungen abgesehen von Charakteristik; wesshalb ich sagte, dass hier ein grösseres Gewicht auf der Schönheit als auf der Charakteristik liege, und man auch hier von Charakteristik gar nicht zu sprechen pflegt. Jedoch auch im idealen Kunstgebiete gilt es nicht bloss ideale Persönlichkeiten, sondern auch Nebenpersonen, untergeordnete Personen mit darzustellen, wo Schönheit und Charakteristik gar nicht eben so mit einander gehen, als bei den idealsten Persönlichkeiten; und wenn nun, wie natürlich, Cornelius' Regel dahin verstanden wird, dass auch hier, im Conflict von Schönheit und Charakteristik, die erstere zu bevorzugen sei, so entspricht diess allerdings der vorherrschenden Ausübungsweise der idealen Kunst und dem dadurch gebildeten und darauf eingerichteten vorherrschenden Geschmack, doch halte ich sehr fraglich, ob dieser nicht dereinst als Sache eines überwundenen Standpunctes gelten wird. Denn es ist zwar sehr wahr, was Cornelius sagt, dass ein einfach schönes Antlitz oft mehr wirkt als alle Betonung des Individuellen, und eine Madonna wird nie zu schön

und ein Christus nie zu erhaben dargestellt werden können; wenn aber in grossen Gemälden alle Personen von niederster bis höchster Stufe in schönem oder edlem Typus gehalten sein wollen, so fangen an Nachtheile spürbar zu werden, auf die im 27. Abschnitt Gelegenheit sein wird näher einzugehen. Meines Erachtens wird die S. 58 gegebene Regel, nur an das in der Vorstellung Ideale eine ideale Darstellung zu wenden, wie es zur Charakteristik des Idealen selbst gehört, immer als Hauptregel festzuhalten sein, wenn schon sie zugestandenermassen nach untergeordneten Beziehungen auch nachgeben darf; aber nur nach untergeordneten. Wenn man hiegegen untergeordnete Personen wie Hauptpersonen behandelt, so ist diess vielmehr eine Hauptabweichung von der Regel.

Hier und da freilich geräth man durch Aufstellung oder Anwendung solcher Principien in Gefahr, einfach dem Spruch zu verfallen: »der Jude wird verbrannt«.

Kunstwerke giebt es, die ausnehmend charakteristisch für einen Gegenstand sind, den sie eigentlich nicht darstellen sollen; was von einer Seite eben so sehr gefallen kann, als es von andrer Seite missfallen muss, und im Ganzen als ein Fehler anzusehen ist; ein Fehler, über den freilich manche Kenner hinwegsehen, denen genügt, dass nur überhaupt etwas charakteristisch dargestellt sei. Ein merkwürdiges Beispiel der Art bietet das, in neuerer Zeit mehrfach besprochene, sog. Schwartz'sche Votivbild des älteren Holbein dar.*) Hier sitzt Gott Vater auf einer Art Grossvaterstuhl über Wolken als ein abgelebter Alter mit einem ganz runzligen, halb grämlichen halb gutmüthigen, alles idealen Typus, aller Würde ermangelnden, Gesichte da. Nichts kann charakteristischer sein bei Beziehung der Darstellung auf einen derartigen menschlichen Greis, wie es denn unstreitig eine, mit vollster Wahrheit aus dem Leben gegriffene, Portraitdarstellung ist, welche als solche in hohem Grade interessirt; nichts kann weniger charakteristisch sein, wenn man sich Gott darunter vorstellen soll, ja man findet sich dadurch empört, dass man es doch soll. Einen ähnlichen Fall bietet das Christkind in den Armen der berühmten Madonna des jüngern Holbein dar, wenn es nämlich wirklich ein Christkind vorstellen soll, wie die Kenner durchaus verlangen, in-

*) Eine kunsthistorische Besprechung dieses Bildes von mir findet sich in Weigels Archiv 1870. 1.

dem es bewundernswürdig charakteristisch für ein elendes krankes menschliches Würmchen ist, hiemit aber die elendest mögliche Vorstellung von einem Christkinde giebt; wogegen das Christkind der Raphael'schen Sixtina sehr wenig charakteristisch für ein menschliches Kind überhaupt, um so charakteristischer aber für die Vorstellung ist, die man geneigt ist sich von einem Christkinde zu machen, dem seine erhabene Vorbestimmung schon aus den Augen leuchtet. Es ist so zu sagen ein Wunder von Charakteristik in dieser Hinsicht, da wie bemerkt die Charakteristik idealer Persönlichkeiten im Allgemeinen weit hinter ihrer Aufgabe zurückbleibt.

XXIV. Ueber einige Haupt-Abweichungen der Kunst von der Natur.

1) Verletzungen der Einheit des Raumes, der Zeit und der Person.

In gewisser Weise zählen zu den stärksten Abweichungen der Kunst von der Natur die Verletzungen der Einheit des Raumes, der Zeit und der Person. Um an einige Beispiele solcher Verletzungen in der bildenden Kunst zu erinnern, so sieht man in manchen Bildern, als von Raphael, Kaulbach, Rahl die Heroen einer längern Culturperiode, welche zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gelebt haben, in irgend welcher anschaulichen Verbindung und Beziehung auf demselben Bilde vorgestellt; in älteren Bildern mehrfach die ganze Leidensgeschichte Christi oder sonst biblische Geschichten in einem zusammenhängenden Felde in verschiedenen Scenen zugleich vorgeführt, in Votivbildern die Donatorenfiguren am Kreuze oder bei der Geburt Christi mit knieend dargestellt. Auch auf mittelalterlichen und antiken Basreliefs fehlt es nicht an hieher gehörigen, zum Theil sogar sehr gewaltsamen, Beispielen.

»Die Bronze-Reliefs von Ghiberti (l. von 1378—1455) am Hauptportale des Baptisterium zu Florenz, von denen Michel Angelo sagte, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu zieren, enthalten in 10 grossen Feldern deren jedes ein zusammenhängendes Bild darstellt, Scenen des alten Testa-

ments; und auf jedem dieser Felder sind verschiedene successive Acte derselben Begebenheit neben einander dargestellt.«

»Auf dem ersten Felde wird 1) Adam von Gott geschaffen, 2) Eva von Gott aus einer Rippe des schlafenden Adam geschaffen, 3) Adam und Eva von der Schlange verführt, 4) beide durch den Engel aus dem Paradiese vertrieben. Auf dem zweiten Felde wird 1). Cain als Ackersmann, Abel als Hirt vorgestellt, 2) das Opfer von Cain und Abel, 3) Todtschlag des Abel durch Cain, 4) das Gespräch Gottes mit Cain; ähnlich durch alle 10 Felder fort.«

»Eben so ist es in den Malereien von Simone Memmi, Spinello Aretino, Benozzo Gozzoli u. A. im Campo santo von Pisa, welche ins 14te und 15te Jahrhundert fallen, gehalten. So sieht man auf einem Bilde von Benozzo Gozzoli (15. Jahrh.) 6 Scenen aus Abrahams Lebensgeschichte und, um ja keinen Raum unbenutzt zu lassen, auf demselben Gemälde noch als kleinere Nebenscenen verschiedene andre Scenen aus dem patriarchalischen Hirtenleben dargestellt, u. s. w.«

Bei den Kranach's kommt dergleichen mehrfach, bei Holbein selten vor.

Folgende Beispiele bezüglich antiker Basreliefs entnehme ich aus Tölken's Schrift über das Basrelief.

Apollonius von Rhodus beschreibt ein Bildwerk, das Wagenrennen des Pelops und Oenomaus um die schöne Hippodamia vorstellend. Oenomaus stürzt und Hippodamia, seine Tochter, befindet sich schon auf dem Wagen des Pelops. Hiezu bemerkt ein Ausleger, dieses solle nicht anzeigen, dass Hippodamia den Pelops bei dem Kampfe begleitet; sondern der Künstler habe beides, den Lauf und den Sieg, That und Erfolg der That, auf einmal zeigen wollen. — Auf den vielen Darstellungen des Raubes der Proserpina sieht man auf der einen Seite den Räuber, welcher die sich sträubende Jungfrau auf seinem Wagen entführt, und oft schon die geheimnissvollen Gestalten der geöffneten Unterwelt. In der Mitte ist Proserpina noch mit Blumenlesen beschäftigt, und am entgegengesetzten Ende erscheint schon die Mutter auf ihrem Schlangenwagen, mit brennenden Fackeln, um die verlorene Tochter zu suchen. Alle diese Momente sind durch nichts von einander getrennt; vielmehr sind die sämmtlichen Figuren zu Einer Composition harmonisch zusammengeordnet. Oft vereinigen mit jenen sich sogar noch weit mehrere: die jungfräulichen Göttinnen, Gespielinnen der Proserpina, Venus und Amor, Mercur, die trauernde Tellus, die wehrenden Ströme, der verhüllte Tartarus, Heracles und Andre. — Auf dem schönen Sarkophage des Capitoliums, den Tod des Meleager vorstellend, finden sich die dazu gehörigen Momente in zusammenhängender Folge gerade so dargestellt, wie etwa ein epischer Dichter die Begebenheit vom entscheidenden Moment anhebend erzählen würde u.s.w.

Die Einheit der Person kann in doppelter Weise verletzt werden, so dass dieselbe Person auf demselben Bilde zwei- oder mehrmals in verschiedenen Handlungen vorgestellt wird, was meist mit der vorigen Verletzung der Raum- und Zeiteinheit Hand in Hand geht, oder so, dass in derselben Figur zwei Personen zugleich vorgestellt werden, z. B. ein Beschützer der Künste porträtirt als

Apoll, eine schöne Dame als Venus, eine vom Künstler verehrte Frau als Heilige, wovon sich bei alten italienischen und deutschen Künstlern, u. a. bei Holbein, Beispiele finden. *)

Nun vermag die Gewöhnung sehr viel beizutragen, die Nachtheile solcher Verletzungen zu mindern, und es kann desshalb eine Zeit und ein Volk viel mehr davon vertragen, als ein andres. Also ist die Frage gleich darauf zu stellen, wie weit die Gewöhnung gehen kann und gehen darf, um nicht selbst zur nachtheiligen zu werden; und hierüber werden sich wohl manche allgemeine Gesichtspuncte, aber keine festen Gränzen aufstellen, und kaum entscheiden lassen, ob das, was wir jetzt nach unsrer Gewöhnung vertragen oder nicht vertragen, überall im Sinne der besstmöglichen Gewöhnung ist.

Gewiss ist, dass der Kunst durch solche Verletzungen Leistungen möglich werden, womit sie die Natur weit überfliegt, indem sie Beziehungen dadurch in gewisser Weise anschaulich zu machen vermag, wofür uns die Natur selbst kein Mittel bietet, aber es ist doch nur durch eine gewaltsame Verletzung und Verläugnung der natürlichen, zeitlichen, räumlichen und persönlichen Grundbedingungen der Existenz, welche trotz aller Gewöhnung daran vom wirksamen Eindruck der Darstellungen immer etwas abzieht, und, wo sie über gewisse Gränzen hinaus geht, sicher ins Missfällige ausschlägt.

Uebrigens hat man dabei zu unterscheiden. Wer in einem Genrebilde, das in der Hauptsache darauf berechnet ist, durch naturwahre Charakteristik zu interessiren und zu wirken, grobe Verletzungen der Einheit von Zeit, Raum und Person begehen wollte, würde die Hauptwirkung selbst dadurch nothwendig stören und zerstören; wo es dagegen mehr um symbolische Darstellung religiöser Ideen zu thun ist, wird man verhältnissmässig weit in solchen Verletzungen gehen dürfen, ohne der Wirkung erheblich zu schaden; doch hat Alles seine Gränzen, die in allgemeinen Ausdrücken festzustecken, ich mir nicht getraue. Der Künstler

*) Nicht unwahrscheinlich kommen sogar in dem berühmten Holbein'schen Madonnenbilde beide Arten der Verletzung zugleich vor, indem man in dem obern nackten Kinde das Christkind und ein krankes Kind der Stifterfamilie in Eins vertreten, in dem untern dasselbe Kind als gesund, was oben krank (mit kranken Aermchen) dargestellt ist, sehen kann. Doch ist der Streit über diese Deutungsverhältnisse bisher noch nicht ausgefochten.

wird natürlich wohl thun, nicht weiter in solchen Verletzungen zu gehen, als er die Gewöhnung daran voraussetzen kann; eine praktischere Regel lässt sich ihm nicht geben, und ein aprioristisch bestimmbares Mass darin überhaupt nicht finden.

2) Absichtliche Beschränkung der Detailausführung. Weglassung von Nebendingen.

Als sehr allgemeine Stilregel gilt, die Ausführung in Werken der bildenden Kunst nicht zu weit zu treiben, ungeachtet man damit der Naturwahrheit näher käme. Ueberall in Bildern wie Bildwerken findet sich das mikroskopisch feinste Naturdetail, und oft viel mehr als dieses, vernachlässigt, und zwar nicht blos aus Nothwendigkeit, weil man ihm nicht nachkommen kann, sondern aus Freiheit. Denn es wird durchschnittlich in grossen Gemälden mehr davon vernachlässigt als in kleineren, in historischen Gemälden von sogenanntem grossen Stil verhältnissmässig mehr als in genrehaften, in Nebenfiguren und Nebendingen meistens mehr als in Hauptfiguren und Hauptsachen; wonach die Vernachlässigung noch andere Gründe haben muss, als das äussere Unvermögen der Kunst.

Als nächsten Grund kann man anführen, dass nach Massgabe als die Ausführung des Einzelnen vollendeter wird, die Aufmerksamkeit geneigter wird, sich darauf zu beziehen und dadurch beschäftigt zu werden, wodurch dem Haupteindruck des Ganzen Eintrag geschieht. An sich und unwillkührlich wird die Aufmerksamkeit durch jedes Detail getheilt, zerstreut, zersplittert, zugleich aber durch die Stellen, wo sich mehr Detail findet, mehr in Anspruch genommen, beschäftigt, als durch leere Stellen. So zeigt es sich schon in der Natur, in der Kunst aber weit mehr und mit grösserem Nachtheil für den Haupteindruck als in der Natur, aus dreifachem Grunde. Einmal sind wir eine ins Einzelnste gehende Ausführung in der Kunst nicht eben so gewohnt, als in der Natur, werden also mehr davon frappirt, dadurch gereizt, indess wir in der Natur so zu sagen abgestumpft dagegen sind. Zweitens trägt das früher (S. 47 ff.) besprochene Interesse an vollkommener Nachahmung der Natur in der Detailausführung bei, die Aufmerksamkeit vom ideellen Gehalt, der sich in den Hauptzügen ausspricht, abzuziehen. Drittens macht sich das, was in der Natur als Hauptsache auftritt,

durch den Zusammenhang, in dem es auftritt, die Praecedentien und die Umgebung nachdrücklicher als Hauptsache geltend, als im Bilde, was alle Mittel, die Aufmerksamkeit zu richten, in sich selbst darbieten, also auch die Ausführung der Gegenstände mit Rücksicht darauf abmessen muss, um den Nachtheil, in dem es in dieser Hinsicht gegen die Natur steht, dadurch zu compensiren.

Wenn es freilich keine Kunst wäre, in der Vollendung der Detailausführung gleichen Schritt mit der Vollendung der Hauptzüge zu halten, und wir jener Vollendung in der Kunst überall eben so gewohnt wären, als in der Natur, so würde sich auch das Interesse und die Aufmerksamkeit dafür, hiemit die zerstreuende Kraft davon, in entsprechender Weise abstumpfen. Aber nicht nur, dass es unmöglich ist, die Detailausführung der Natur durch Kunst vollständig zu erreichen, ist es auch eben so langwierig als schwierig, ihr nur sehr nahe zu kommen. Desshalb abstrahirt die Kunst im Ganzen und Grossen selbst von der an sich möglichen Feinheit der Ausführung, und jedes Mehr oder Minder fängt hienach an, einen anziehenden oder abziehenden Einfluss auf unsere Aufmerksamkeit zu üben, der stilmässig in vortheilhaftester Weise berücksichtigt werden muss.

Sandrart*) erzählt, er sei einmal mit dem kunstreichen van Laer zu Gerhard Dow gekommen, um ihn kennen zu lernen, und seine Arbeiten in Augenschein zu nehmen. Der Künstler habe sie höflich empfangen und ihnen bereitwillig seine Arbeiten gezeigt. Als sie aber unter Anderem den grossen Fleiss gelobt hätten, welchen er auf einen Besenstiel gewandt, der um Weniges grösser als ein Fingernagel war, habe er erwiedert, dass er wohl noch an die drei Tage daran zu arbeiten habe.

Diess Geschichtchen ist in doppelter Hinsicht instructiv. Wer wird einem natürlichen Besenstiel seine Aufmerksamkeit wegen seiner Ausführung schenken; einem gemalten schenkt man sie, weil man sie gewöhnlich nicht da findet. Und wie lange brauchte Dow, um sich in der Ausführung des Besenstiels ganz befriedigt zu finden. Hätte nun Raphael auch zu jeder Kleinigkeit wie einem Besenstiel mehr als drei Tage gebraucht, wie viel Gemälde würden wir von ihm haben? Die Kunst aber hat sich so zu sagen gesagt: um des Vortheils willen, viele in der Hauptsache vollendete Werke

*) Teutsche Ak. 321.

zu haben, lasse ich etwas von dem Vortheile nach, den ich in der letzten Vollendung jedes einzelnen haben könnte, und führe die Foderung dieser Vollendung gleich gar nicht in meine Welt ein.

Zu Vorigem kommt noch, dass der Versuch, es der Natur in der Detailausführung gleich zu thun, ohne sie doch ganz darin erreichen zu können, mit der Stärke des Haupteindruckes auch gar leicht seiner Richtigkeit schadet. In der That: nehmen wir einen Kreis, der in einer Menge kleiner Biegungen verläuft, so aber, dass die kreisförmige Hauptform doch aus grösserer Entfernung, wo die Biegungen für das Auge verfliessen, richtig in die Erscheinung tritt. Wer den Kreis mit allen seinen Biegungen zeichnen will, wird die Hauptform leichter verfehlen, als wer den Kreis ohne die Biegungen zeichnet, und um so mehr wird er berechtigt sein, es zu thun, wenn die Biegungen nur störende Zufälligkeiten sind. Da alle unsre nachahmende Kunst nur eine Annäherung ist, so ist es nicht anders möglich, als dass bei jedem kleinen Fleckchen, jedem Strichelchen, was wir besonders wiederzugeben versuchen, eine kleine Abweichung von der Wahrheit stattfindet und die Summe dieser Abweichungen kann leicht eine Resultante geben, welche vom bezweckten Haupteindruck abweicht.

Hiegegen giebt es historische Bilder, (so z. B. von Lindenschmit), die in der Nähe aus blossen Klecksen zusammengesetzt scheinen, und in einiger Ferne einen Ausdruck von plastischer Kraft und Lebenswahrheit machen, wie nicht leicht durch eine Ausführung zu erreichen ist, welche die Farben- und Form-Resultanten, die in den einzelnen Klecksen gegeben sind, noch in ihre Componenten aufzulösen strebt. Nur gereicht diesen Bildern gegentheils nicht zum Vortheil, dass sie, wenn man nur etwas näher tritt, statt durch eine feine Ausführung zu erfreuen, sich in ein unreinliches Geschmiere auflösen. Also lässt sich auch nach dieser Seite zu weit gehen, und wird man sich Glück wünschen müssen, dass es nicht lauter Bilder giebt, denen man über 3 Schritt vom Leibe bleiben muss, um sie nicht abscheulich statt schön zu finden. Immerhin sind sie weit solchen vorzuziehen, welche das Detail einfach weglassen, statt es in Resultanten zusammenzuziehen, und die dann in Nähe und Ferne gleich leer und schwächlich erscheinen.

Gesetzt übrigens, ein Künstler hätte sich darauf eingeübt, die grösstmögliche Vollkommenheit in Wiedergabe des kleinsten Details

zu erzielen, so würde ihm dasselbe begegnen, was dem Beschauer begegnet, wenn er seine Aufmerksamkeit zu sehr auf das Detail richtet; er würde verlernen, die höheren, auf der Composition des Ganzen ruhenden, Vortheile recht im Auge zu behalten. Ja, es würde ihm so zu sagen mit der ganzen Kunst begegnen, was dem Gerhard Dow nach Sandrarts Berichte*) mit den Personen, die er malen wollte, begegnete: »durch seine Langsamkeit benahm er den Leuten zu sitzen alle Lust, so dass sie ihre selbst lieblichen Physiognomieen verstellt und aus Ueberdruss ganz geändert, wodurch dann seine Conterfeite auch verdriesslich, schwermüthig und unfreundlich wurden, und das wahre Leben, welches der Maler und Künstler höchst nöthiges Stück ist, nicht vorgestellt.«

In Kuglers Museum (1835. 381) ist der Malweise eines holländischen Künstlers, Schelfout, in Landschaftsbildern als Seitenstück zu G. Dow's Malweise in Genrebildern wie folgt gedacht:

»Jedes Beiwerk zeugt von gleicher Vollendung; man kann den Vordergrund wie die Ferne durchs Vergrösserungsglas betrachten; man sieht das Gras wachsen am Rande des Rahmens. Jedes gebrochene Stück Eis [in den Winterlandschaften] gleicht einem geschliffenen Diamanten, auf den der Sonne Strahlen fallen. Es ist bekannt, dass Gerard Dow drei Tage an einem Besenstiel malte; ich möchte wetten, dass ein solches zerbrochene Stück Eis, wie man es auf Schelfouts Vordergrund sieht, nicht weniger Zeit gekostet hat; es ist Mieris Schule, angewandt auf Wälder und Kanäle. Solche Erzeugnisse lieben die Holländer, und darum ist Schelfout ihr Maler par excellence. Das Mikroskop in der Hand, die Füsse am Kohlenheerde wärmend, bewundern sie stundenlang und unbeweglich die unendliche Welt seiner Grashalme, glücklich, wenn sie zufällig eine Heuschrecke oder Fliege darin entdecken, die sie anfangs nicht bemerkt haben.«

Der Beurtheiler warnt aber auch den talentvollen Künstler, »auf diesem beklagenswerthen Wege« weiter zu gehen, vielmehr möge er sich »von dieser trostlosen Vollkommenheit heilen;« indem er Bilder von Hobbema oder von Ruysdael ins Auge fasse, sehe, wie letzterer »auf die Leinewand die grossen Effecte des Ganzen und die Physiognomie jeder Hauptgruppe zaubert, so dass wir Alles mit einem Blicke umfassen, ohne dass das Auge irgendwie auf ein Hinderniss des Haupteffects stiesse, indess doch auch das Detail bei ihm mit Meisterhand versorgt sei.«

Der Nachtheil zu weitgehender Ausführung kann aber in gewissen Fällen wichtiger sein als in andern; am wichtigsten da, wo das Gewicht auf dem allgemeinen Haupteindruck liegt, was wieder von dem Gewichte der darzustellenden Idee abhängt; daher eben die grössere Vernachlässigung des Details in Gemälden von histo-

*) T. Ak. 321.

rischer oder religiöser Bedeutung; wer möchte da Denner'sche Köpfe vertragen, die man freilich überhaupt nur als Kunststücke verträgt; wogegen nach Massgabe als die ganze Idee des Bildes bedeutungsloser ist, um so mehr auf die Freude an der gelungenen Wiedergabe des Naturdetails zu rechnen, um überhaupt Freude an dem Bilde zu haben. Also durfte ja musste Gerhard Dow weiter darin gehen als Raphael, und konnte doch auch zu weit darin gehen.

Der erste Grad der Kunst ist überhaupt der, die Hauptformen zu geben, der zweite höhere, die Hauptformen mit ihrem Detail zu geben; aber kein Grad der, wo die Detailformen auf Kosten der Hauptformen sich geltend machen oder nur geltend machen wollen.

Man kann bemerken, dass es Bildwerke giebt, in denen das feinste Naturdetail mit bewundernswürdiger Treue wiedergegeben ist, ohne dass wir doch einen Nachtheil davon empfinden, vielmehr nur einen Vortheil; das sind daguerreotypische und photographische Portraits. Aber man kann auch bemerken, dass wir der treuen Wiedergabe des Naturdetails hier wie dessen selbst gewohnt sind und dass die Schwierigkeit, mit solcher Wiedergabe auch die richtige Gesammthaltung des Bildes herauszubringen, für den photographischen Apparat nicht eben so wie für den Künstler besteht.

Unter ähnliche Gesichtspuncte als die Beschränkung der Detailausführung tritt die Weglassung von Nebendingen oder Reduction derselben auf blosse Andeutungen, die so oft namentlich in antiken Kunstwerken vorkommt. Theils will man die Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen concentriren, theils hält man es nicht der Mühe werth, viel Fleiss und Kosten auf Darstellung von Nebendingen zu verwenden, theils sind nach der Natur der Kunst die Nebendinge überhaupt oft nicht wohl anders als in Andeutungen darzustellen, und oft wirken mehrere dieser Motive zusammen.

3) Vermeidung handgreiflich scheinenden Reliefs in Gemälden.

Die stilistische Regel, den Schein handgreiflichen Reliefs in Gemälden nicht zu weit zu treiben, dürfte von ähnlichen Gesichtspuncten wie die vorige Regel abhängig zu machen sein. Dass die Malerei nicht vergessen soll, sie sei eine Flächenkunst, will nichts sagen; danach müsste sie den Schein des Reliefs ganz verbannen; das wird niemand behaupten. Vielmehr man sucht den Schein des Reliefs zu erzeugen, findet aber, dass es für eine höhere Kunstwirkung nicht gut thut, den vollen Schein zu erzeugen.

Den nächstliegenden Grund davon kann man finden, wenn man sieht, wie auf Gallerien Bilder, worin der durchschnittlich zu findende Schein des Relief weit überstiegen ist, vom grossen Publicum bewundert werden. Ueber dem Kunststück, was der Maler gemacht hat, vergessen sie nach dem Sinne des Kunstwerkes zu sehen. Wir sind so gewohnt, den Mangel des Reliefs bei Gemälden hinzunehmen, dass er uns nicht mehr stört, und wir allerdings anfangen, seine Beschränkung zum Wesen der Malerei zu rechnen. Wenn ausnahmsweise einmal etwas mehr als das Gewöhnliche geleistet ist, tritt uns diess fremdartig entgegen, nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, und das der Natur, der Wirklichkeit Entsprechendere scheint uns aus der Natur der Malerei herauszutreten. Könnte die Malerei überall das Relief vollkommen für den Augenschein wiedergeben, so würde dieser Nachtheil wegfallen; aber das kann sie nicht für unser Sehen mit zwei Augen, für wechselnde Standpuncte und Scenen von grösserer Tiefe. Nun widerstrebt es uns weniger, überall nach einem bestimmten Principe von der Natur abgewichen zu sehen, als unter gewissen Bedingungen eines Bildes ihr ganz entsprochen, unter andern davon abgewichen zu sehen. Die Regel, mit dem Schein des Reliefs in der Malerei nicht zu weit zu gehen, beruht also in letzter Instanz vielmehr auf einem Nichtkönnen, als Nichtsollen. Was sie durchschnittlich nicht kann, soll sie auch ausnahmsweise nicht wollen.

4) Uebersetzungen ins Antike und Moderne.

Im Vorhof der Gallerie di Brera zu Mailand steht Kaiser Napoleon als splitterfasernackter Heros, und auf unsrer Esplanade König Friedrich August der Gerechte als Römischer Imperator. — Niemand wird meinen, dass die liberalen Reden Marquis Posa's im Don Karlos Sache der alten spanischen Zeit waren, dass der Barbarenkönig Thoas in der Iphigenie recht eigentlich barbarisch fühlt und handelt, ja dass eine Iphigenie der Heroenzeit so fein gefaserte Empfindungen hatte, als im Götheschen Drama.

Schade, dass man keinen allgemeinen Ausdruck für solche Fälle hat, wie ich sie hier in ein paar Beispielen vorgeführt habe. In Ermangelung eines andern Ausdrucks brauche ich »Uebersetzung ins Antike oder Moderne« dafür. Was soll man zu solchen Uebersetzungen sagen?

Wenn sie nicht gewisse Vortheile hätten, würden sie nicht so häufig sein; und diesen Vortheilen ist jedenfalls Rechnung zu tragen.

Wer will leugnen, dass Napoleon als nackter griechischer Heros und Friedrich August als römischer Imperator einen monumentalern Charakter, was man so nennt, tragen, als im naturwahren Costum dargestellt. Um einen monumentalen Charakter ist es aber bei Denkmalen zu thun. Diese Personen hatten eine Bedeutung über die alltägliche Wirklichkeit, und sollen durch die Kunstdarstellung darüber hinaus gehoben erscheinen; das antike Gepräge aber macht noch heute in gewisser Weise, indem es alles zu veredeln scheint, den Eindruck davon, um so mehr, wenn es durch eine Kunstconvention und davon abhängige Gewöhnung, wie sie früher allgemein war, zur monumentalen Bedeutung gestempelt worden ist. Ja trotz dem, dass solche Darstellungen dem heutigen Geschmacke nicht mehr entsprechen, liesse sich noch genug zu Gunsten derselben im Sinne heutiger Kunstansichten sagen. Wenn die Kunst nur aus sich selbst zu verstehen sein soll und ihr Recht durch ihre That beweisen kann (S. 42. 43 und S. 62), so ist das Recht solcher Darstellungen eben durch die Thatsache bewiesen, dass sie sich einmal einen Platz in der Kunst erobert haben. Auf Darstellung gemeiner Wirklichkeit soll es der Kunst überhaupt nicht ankommen, und nach Cornelius hat die Kunst mehr auf Schönheit als Charakteristik zu gehen (S. 65). An einem nackten Napoleon aber lässt sich die Schönheit des menschlichen Körpers viel besser zeigen als an einem bekleideten, und die Tracht eines römischen Imperators ist kunstmässig schöner als eines Königs in Hosen, was mindestens den Formästhetiker, dem es nur auf die Form, nicht Bedeutung der Dinge ankommt, zu Gunsten solcher Darstellungen stimmen kann. Napoleon hat also das Kleid, diese reine Nebensache für den, durch den Körper unmittelbar durchscheinenden, Geist, auf den sich die Kunst doch zuletzt zu beziehen hat, ausgezogen, und Friedrich August das römische Kleid angezogen, um damit in die Kunsthallen anständig einzutreten. Und wenn es unser Schicklichkeitsgefühl nicht verletzt, einen alten Heros nackt zu sehen, warum einen neuen, nachdem so grosse Kunstvortheile mit seiner nackten Darstellung zu erreichen; gemeine Pruderie aber muss man beim Eintritt in die Kunsthallen selbst ausziehen und dahinten lassen. So, denke ich,

liessen sich Darstellungen dieser Art gegenüber dem geltenden Geschmacke doch nach geltenden Principien nicht übel vertheidigen.

Sie haben in der That nur den Nachtheil, dass sie der Wahrheitsfoderung und dem Wahrheitsbedürfniss so zu sagen geradezu ins Auge schlagen, und wo diess Bedürfniss nicht durch die Kunstgewöhnung ganz verkümmert ist oder wo es siegreich dagegen durchgebrochen ist, müssen sie freilich missfallen, und sollen auch missfallen, weil das Wahrheitsgefühl überhaupt keinen starken Widerspruch dulden soll, und das Denkmal seinen Mann nicht abstract, sondern als Mann seiner Zeit und seines Volkes darzustellen die Aufgabe hat. Diese Aufgabe mit der Aufgabe zu vermitteln, ihn zugleich über die gemeine Wirklichkeit erhoben darzustellen, hat allerdings seine Schwierigkeit; nur ist das schlechtste Mittel dazu, ihn aus derselben entwurzelt darzustellen; gerade im Kleide aber liegt eins der anschaulichsten und fasslichsten Vermittelungsglieder des Individuum mit seiner Zeit und Nation. Wogegen eine gewisse Idealisirung im Zuschnitt des Kleides und namentlich im Ausdruck des Mannes mit geringerem Widerspruch gegen das Wahrheitsgefühl und den Sinn der Aufgabe der Schwierigkeit zu begegnen suchen kann. Hierauf aber wird ein späterer Abschnitt (XXVII) zurückkommen.

Wenn das historische Drama und der historische Roman Denk- und Empfindungsweisen, die der modernen Zeit angehören, in Geschichten und Personen alter Zeit überträgt, so hat das nicht zu verkennende noch zu unterschätzende Vortheile folgender Art.

Historische oder mythische Personen und Geschichten von Bedeutung — und nur solche werden im Allgemeinen als Motiv in der Kunst benutzt — sind jedem Gebildeten bis zu gewissen Gränzen bekannt, und es wird ihnen so zu sagen von vorn herein ein fertiges Interesse entgegengebracht; indess rein erdichtete Geschichten und Charaktere ein entsprechendes Interesse erst dadurch zu erzeugen suchen müssen und doch selten zu erzeugen vermögen, dass sie eben so aus dem Leben gegriffen scheinen, als es jene wirklich sind. So hoch man von der Kunst denken mag, aber kein von der Kunst gemachter König interessirt uns eben so wie der wirkliche Alexander. Die Abwechselung mit den abgebrauchten Stoffen der modernen Zeit kommt der Empfänglichkeit für die einer vergangenen Zeit angehörigen zu statten und der Kreis der

Darstellungsstoffe und Motive erweitert sich dadurch überhaupt. Dem Dichter wird seine Leistung insofern erleichtert, als er nicht Geschichten, Charaktere von Grund aus zu schaffen, sondern nur auszuführen und zurechtzulegen braucht. Und da wir die alten Geschichten und Charaktere allgemeingesprochen nicht eben so im Detail kennen als die neuen, so ist auch der Ausführung ein erheblicher Spielraum gegeben, ohne mit unsern geläufigen Vorstellungen in entschiedenen Widerspruch zu gerathen. Wollte man aber die Ausführung doch so weit als möglich mit unseren Kenntnissen zusammenstimmend halten, so würde das Interesse leicht von einer andern Seite verloren gehen. Die verhältnissmässige Rohheit oder Einfachheit alter Zeiten und Völker wiederspiegeln zu wollen, kann theils verletzen, theils nicht genug beschäftigen, und die alte Gefühls- und Denkweise dem Verständniss fern bleiben, weil wir nun eben in modernen Verhältnissen, Gefühls- und Denkweisen erzogen sind. Also durchdringt und steigert der historische Roman und das historische Drama die Vortheile eines bedeutsamen und unser Interesse von vorn herein ansprechenden, Stoffes noch mehr oder weniger durch Hineintragen und Hineinarbeiten der uns geläufigen und anmuthenden modernen Anschauungs- und Empfindungsweisen.

Auch hier macht sich freilich als Gegengewicht das verletzte Wahrheitsgefühl geltend, aber doch nicht überall so geltend, dass es jene Vortheile überwöge. Allgemein Menschliches ist allen Zeiten und Völkern gemein; und wenn nur hierin die Wahrheit recht gewahrt wird, so übersieht man leicht Verletzungen derselben in der Weise, wie es sich je nach Zeit und Volk verschieden ausspricht, wofern sie nicht zu stark sind. Also wird man nicht allgemein oder schlechthin sagen können, dass derartige Uebersetzungen des Alten ins Moderne zu verwerfen sind; vielmehr wird es nur gelten, erstens, so weit Mass darin zu halten, dass das Gefühl des Widerspruches mit der äusseren Wahrheit nicht aufdringlich werde, — kein Künstler wird doch Nero als gütigen Herrscher darstellen dürfen; — zweitens, dass nicht durch die Uebersetzung innere Widersprüche der Darstellung heraufbeschworen werden, z. B. Züge einer rohen Wirklichkeit sich mit Zügen einer feineren Cultur schroff und unvermittelt mischen.

In dieser Beziehung aber verträgt der eine Geschmack mehr als der andre, und unrecht wäre es, den Massstab eigner Empfin-

dung hiebei als den schlechthin und allgemein massgebenden geltend machen zu wollen. Es liegt hier eben wieder ein Feld von Conflicten vor, wo Vortheile und Nachtheile sich gegenseitig bekämpfen und wechselsweis besiegen; nur Extreme sind überall zu vermeiden. Mir selbst machen sich die Nachtheile leichter geltend als die Vortheile, bei Andern ist es umgekehrt, und Keiner wird dem Andern beweisen können, dass er im Unrecht ist; gut aber ist es jedenfalls, sich klar bewusst zu sein, worin die Vortheile und Nachtheile überhaupt liegen, indem diess selbst beitragen kann, sich vor Einseitigkeit wenn nicht der Empfindung aber des Urtheiles zu schützen.

Ich führe ein Beispiel an, wie weit in voriger Hinsicht der Geschmack auseinander gehen kann. Nicht bloss eine, sondern mehrere Personen, deren Geschmack ich achte, haben mir in den wärmsten Ausdrücken von dem Eindrucke gesprochen, den die poetische Schönheit der »Nibelunge« Jordans auf sie gemacht; auch beweist sich die Verbreitung des Beifalls, den das neue Epos gefunden, in der Vielheit der Auflagen, die es schon erfahren. In der That bietet es in gewisser Beziehung wesentliche Vortheile über das alte Epos hinaus. Welch' andre Mannichfaltigkeit von Empfindungen, Handlungen, Situationen, Begebenheiten darin; die Empfindungen, Situationen ins Detail entwickelt, Alles in einen zauberischen Nimbus verwoben und mit poetischen Bildern und Lichtern durchwoben. Doch habe ich das Werk nicht durchlesen können, indem der Haupteindruck desselben für mich, so weit ich kam, der eines Galimathias des alten Zauber- und Reckenwesens mit moderner Sentimentalität und Reflexion war. In einer kunterbunten Mährchenwelt, worin das Zauberhafte bis ins Ungeheuerliche und Frazzenhafte gesteigert ist, sehen wir den Drachentödter Sigfrid (auf dem Wege zum Hinderberge S. 67) Selbstreflexionen über die Bestimmung und die Empfindungsweise eines Helden anstellen, denselben sich (S. 72) in heutigen Ausdrucksweisen frommer kindlicher Gefühle ergehen, den Reckenkönig Gunther sich (S. 75) in sentimentale Betrachtungen und Bilder über die Macht der Musik, durch welche ein »sonst pfadloses All der Empfindung sich aufthut«, verlieren, den Sänger Horand (S. 102) die Bedeutung, welche Sang und Sänger nicht nur haben, sondern auch in Zukunft einmal haben dürften, entwickeln, u. s. w. Und da der Dichter über alles das mancherlei Poetisches zu sagen weiss, so lässt er es auch seine Personen in hinreichender Breite sagen; manchmal werden sie gar nicht fertig in ihren Auseinandersetzungen. Hiegegen spielt im alten Epos das Zauberwesen nur eine sehr bescheidene Rolle, läuft der ganze Gang der Begebenheiten an einem einfachen Faden ab, handeln die Personen ganz simpel nach ihren stark ausgeprägten Leidenschaften und sprechen wie ihnen der Schnabel gewachsen ist; oft klingt es trocken und prosaisch genug, aber sie wollen gar nicht wie die Jordanschen oder vielmehr wie Jordan will, poetisch sprechen, und bleiben doch poetisch. Das ist mir im Ganzen lieber, wenn schon es die Ansprüche

moderner Empfindung, die ich selbst an eine Darstellung moderner Verhältnisse machen würde, nicht befriedigt; man muss sich damit rein in die alte Zeit und Anschauungsweise versetzen; das Jordansche Epos hingegen befriedigt solche Ansprüche, indem man sich dadurch mit seiner modernen Empfindung selbst in die alte Zeit versetzt findet, in so weit nicht das Gefühl verletzter Wahrheit Einspruch erhebt. In der Empfindung Mancher aber überwiegt diese Befriedigung alle Nachtheile aus letzterem Gesichtspuncte und lässt sie nicht zur Geltung kommen, indess es bei mir umgekehrt ist. Nun aber meine ich, dass, wenn ich hierin, wie ich glauben muss, zu einseitig gestimmt und damit nicht gerecht genug gegen den Dichter bin, die gegentheilige Bewunderung, welche jenen Nachtheilen keine Rechnung trägt, es nicht minder ist.

XXV. Vorbetrachtung zu den drei folgenden Abschnitten.

Wir haben S. 57 das Stilisiren, Idealisiren und Symbolisiren als die vornehmsten Mittel bezeichnet, wodurch sich die Kunst über die blosse Naturnachahmung erhebt und ihre höheren Vortheile erreicht. Beim Gebrauche dieser Worte und der zu Grunde liegenden Begriffe tritt uns nun freilich derselbe Uebelstand entgegen, dem wir auch sonst überall im Felde der Allgemeinbegriffe begegnen, dass sie nicht überall in gleichem Sinn und gleicher Weite gebraucht noch überall klar auseinandergehalten werden. Und so wird sich das Folgende nicht minder auf ihren sprachlichen als sachlichen Gebrauch beziehen.

Schade freilich, dass wir uns überhaupt mit Erörterungen über ersteren herumzuschlagen haben. Die sachlichen Erörterungen würden viel leichter und einfacher werden, wenn wir für die mannichfachen begrifflichen Wendungen und Weiten jener Begriffe, die unter dieselbe Wortbezeichnung treten, eben so viel, nach einem festen Sprachgebrauche unterschiedene und verständliche, Worte hätten, womit wir in die Betrachtung eingehen könnten. Aber es ist nicht der Fall, und so müssen wir wohl mit jenen Worten haushalten und zur Verhütung begrifflicher Verwirrung die sachlichen Erörterungen durch sprachliche einleiten und ergänzen.

Im XXII. Abschnitte ist der betreffenden Begriffe wesentlich nur in Beziehung auf die bildende Kunst gedacht; fassen wir folgends dieselben in ihrer allgemeinern Bedeutung für die Kunst, wenn auch mit vorzugsweiser Bedeutung für die bildende Kunst, ins Auge.

XXVI. Stil, Stilisiren.

Es ist mit Stil wie mit Geschmack. Man spricht von einem schlechten und guten Geschmack; aber in einem engern Sinne versteht man unter Geschmack nur einen guten Geschmack. Man spricht von schlechtem und gutem Stil; aber in einem engern Sinne versteht man unter Stil nur den guten Stil. Man lobt einen Menschen damit, dass man sagt, er hat Geschmack; und ein Kunstwerk damit, dass man sagt, es hat Stil; gebraucht geschmackvoll und stilvoll beide nur in gutem Sinne von Gegenständen des Gefallens.

Was aber ist der Stil in dem weitern Sinne, wo noch von einem schlechten Stil gesprochen werden kann, das Gemeinsame des Stils in schlechtem und gutem Sinne?

Ich meine, im weitsten Sinne ist Stil eine, aus irgend einem Gesichtspuncte gemeinsame, Darstellungsform für eine Mehrheit verschiedenartiger Kunstwerke oder Werke überhaupt. Die Gemeinsamkeit kann in der Natur des Subjects begründet sein, welche seinen verschiedenen Werken dasselbe Gepräge aufdrückt, den Menschen im Werke wiederfinden lässt, in welchem Sinne Büffon sagte: »Le style c'est l'homme«, und neuerdings Kirchmann (Aesthetik II. 287) sagt: »Der Stil bezeichnet die künstlerische Behandlung jener Bestandtheile des Kunstwerkes, welche ihre Bestimmung nicht aus dem Begriffe und der sachlichen Regel, sondern nur aus der Persönlichkeit des Künstlers erhalten können... Der Stil ruht sonach immer in der Persönlichkeit des Künstlers.« Jeder Mensch hat in diesem Sinne seinen Stil; und in weiterem Sinne hat jede Zeit, welche Kunst treibt, ihren Stil, der gut oder schlecht sein kann; die engere Bedeutung kommt hier noch nicht in Rücksicht. — Die Gemeinsamkeit der Form kann ferner durch die Natur des Objects, sei es seines Stoffes oder seines ideellen Gehaltes oder der Kunstgattung, der es sich unterordnet, bedingt sein. In erstem Sinne bestimmt der Marmor, das Erz in der Bildnerei, das Holz, der Stein, das Eisen in der Baukunst ihren Stil, kann man nicht mehr sagen: le style c'est l'homme, und erklärt Rumohr den Stil »als ein zur Gewohnheit gediehenes sich fügen in

die innern Foderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen lässt.«*) Im zweiten Sinne bedingt der allgemeine Charakter des historischen, des heroischen, des genrehaften Inhaltes den Stil. Im letzten Sinne spricht man von einem malerischen, plastischen, architektonischen Stil u. s. w. In den Foderungen des Objects setzt man zwar im Allgemeinen die Foderungen des guten Stils im engern Sinne voraus, aber der Gesichtspunct der Gemeinsamkeit liegt nicht darin, und der Stil des Erzes kann auf Marmor, der malerische Stil auf plastische Werke, der Opernstil auf Kirchenmusik übertragen schlecht werden. — Der Gesichtspunct der Gemeinsamkeit kann endlich in einem bestimmten Charakter der Form rücksichtslos auf die Natur des Subjects und Objects der Darstellung liegen, so, wenn man von einem strengen oder laxen, leichten oder schweren, fliessenden oder gehackten, niedrigen, grossen Stil, Rococostil, Arabeskenstil u. s. w. spricht.

Allen diesen Specialitäten des Stils gegenüber kann man nun endlich noch einen Gesichtspunct der Gemeinsamkeit darin finden, dass der vorgegebenen Idee durch die Darstellungsweise über das blosse Bedürfniss der Richtigkeit oder sachlichen Angemessenheit hinaus in vortheilhafter Weise genügt wird. Das giebt den Stil in dem engern Sinne des guten Stils, auf dessen Bedingungen wir unten näher eingehen wollen.

Insofern man nun in diesem engern Sinne unter Stil schlechthin einen guten Stil versteht, läge es nahe, unter einer stilisirten Darstellung schlechthin auch eine Darstellung in gutem Stile zu verstehen;**) aber in der That braucht man hiefür lieber die Bezeichnung stilvoll oder stilmässig als stilisirt, es sei denn, dass man zu stilisirt ausdrücklich das Beiwort gut fügt, und nur unter solcher Voraussetzung kann vom Stilisiren als allgemeiner Kunstfoderung die Rede sein. Hiegegen hat der Ausdruck stilisiren schlechthin in der Kunstconversation bezüglich der bildenden Kunst eine etwas eigenthümliche Wendung angenommen. Gewiss wird man von einem Genrebilde verlangen, dass es nicht minder in gutem Stil gehalten sei, als ein historisches Bild; doch von den

*) Italien. Forsch. I. S. 87.

**) Zusammenhangsweise mit Idealisiren ist Stilisiren wesentlich so auf S. 57 verstanden.

bessern Genrebildern nicht gern sagen, dass sie überhaupt stilisirt seien, indem man factisch unter einer stilisirten Darstellung in der bildenden Kunst eine solche versteht, in welcher nach einer, in einer bestimmten Kunstrichtung hergebrachten, Weise sei es aus untriftigem oder triftigem Motiv von der Natur über das Nothwendige hinaus abgewichen ist. So z. B. nennt man die antiken Pferde stilisirt, die den natürlichen in mehreren Beziehungen nicht gleichen, nicht minder eine Darstellung moderner Gegenstände in mehr oder weniger antikem Gepräge. So gut als in antikem Sinne könnte aber eine Darstellung auch in chinesischem Sinne stilisirt sein. Ausserdem giebt es Schuldefinitionen des Stilisirens, wie wenn E. Förster in seiner Vorschule der Kunstgeschichte S. 139 sagt: »Eine stylisirte Form in der bildenden Kunst ist eine auf den einfachsten Ausdruck gebrachte Bezeichnung des Gegenstandes«; was mir jedoch den üblichen Sinn nicht zu treffen scheint; und vollends wäre der gute Stil ein armseliges Ding, wenn man ihn nach dieser Definition seiner Ableitung beurtheilen wollte.

Eine Art Eigensinn des Sprachgebrauches scheint es mir zu sein, wenn man in gewissen Fällen, die sich der weitsten Fassung des Stilbegriffes unterordnen lassen, (indem es sich dabei doch auch um eine, mehrern Kunstwerken aus einem gewissen Gesichtspuncte zukommende Gemeinsamkeit handelt), lieber von Manier als Stil spricht. Einmal versteht man unter Manier eine, in den Bedingungen der technischen Verfahrungungsweise oder Handhabung der Mittel oder in der Nachahmung eines gewissen Musters begründete Gemeinsamkeit der Form- oder Farbegebung, so, wenn man von Kreidemanier, Tuschmanier, einer Manier des Farbenauftrags, einem in Raphaels Manier gemalten Bilde u. s. w. spricht, ohne daran wesentlich den Begriff des Fehlerhaften zu knüpfen. Man würde in der That statt dessen nicht von Kreidestil, Tuschstil u. s. w. sprechen mögen; wenn schon man meinen sollte, da das Aeusserliche der Form und Farbe dem Griffel (Stil) näher liegt als der Hand, hätte die umgekehrte Bezeichnung näher gelegen. In einem andern Sinne aber setzt man Manier dem Stil im engern Sinne oder guten Stil als etwas Fehlerhaftes gegenüber, indem man darunter eine, in der Subjectivität des Künstlers oder einer Kunstschule begründete, Gemeinsamkeit der Form- oder Farbegebung versteht, die weder durch sachliche Angemessenheit noch die Vor-

theile des guten Stils, hiemit überhaupt nicht motivirt, hiemit verwerflich ist. Wieder möchte man fragen, warum Stil schlechthin der Manier gegenüber nur in gutem, Manier dem Stil gegenüber nur in schlechtem Sinne gebraucht wird, da doch die Hand dem Herzen und der Seele des Künstlers näher liegt, als der Griffel. Mögen sich andre an der Aufklärung hievon versuchen.

Nachdem wir den begrifflichen Erörterungen über die verschiedenen Wendungen des Stilbegriffes genug gethan zu haben glauben, beschäftigen wir uns fernerhin mit der Sache des Stils im engeren Sinne oder des guten Stils, wobei auf Manches in früheren Abschnitten (namentlich XIII. XXII) beiläufig oder kurz Besprochene eingehender wird zurückzukommen sein.

Der durch einen guten Stil zu erreichende Vortheil hat zwei Seiten. Einmal liegt er in der Klarheit, Deutlichkeit, Bestimmtheit, Leichtigkeit, Unmittelbarkeit, prägnanten Kürze und Schärfe, kurz formalen Angemessenheit, womit uns der Sinn oder ideelle Gehalt eines Werkes zum Bewusstsein gebracht wird, zweitens in einer Wohlgefälligkeit der Form, die abgesehen von sachlicher wie formaler Angemessenheit, gefällt, und wonach von verschiedenen gleich angemessenen Darstellungsweisen einer vorgegebenen Idee vorzugsweise die zur Geltung zu bringen ist, welche auch ohne Rücksicht auf diese Angemessenheit am bessten gefällt. Beide Seiten des Stils haben sich zum grösstmöglichen Vortheil zu vereinigen.

Man mag mit viel Einschachtelungen etwas so richtig sagen können, als in klar auseinandergehaltenen Sätzen; aber es ist von erster Seite her mehr Stil in letzter Redeweise. Viel Sätze hinter einander mit demselben Worte anfangen oder schliessen, schadet weder der Richtigkeit noch Deutlichkeit, aber es ist von zweiter Seite her wider den Stil.

In einem Bilde kann die Hauptfigur ganz richtig dargestellt sein, aber so in den Hintergrund oder zur Seite geschoben, und so wenig beleuchtet, dass sie nicht als Hauptfigur erscheint. Es ist von erster Seite her ein Fehler gegen den Stil. Unter den verschiedenen Weisen, wie ein Gewand fallen kann, gefällt uns, gleich viel aus welchem Grunde, die eine Weise besser als die andere. Der Stil verlangt von zweiter Seite, dass wir die wohlgefälligere vorziehen, insofern sie nicht der sachlichen Angemessenheit zu stark widerspricht; denn in der Darstellung einer liederlichen Per-

son könnte auch ein liederliches Gewand besser passen und würde dann vorzuziehen sein.

Es wäre erwünscht, wenn wir zwei kurze Bezeichnungen für die eine und andere Seite des Stils oder den Stil im einen und andern Sinne hätten, da doch beide verschiedenen Gesichtspuncten unterliegen, die sich nur unter dem sehr allgemeinen Gesichtspuncte möglichst vortheilhafter Verwendung der Darstellungsmittel vereinigen. In Ermangelung solcher bezeichnenden Ausdrücke dafür unterscheiden wir beide als erste und zweite Seite des Stils und beschränken uns im Folgenden, beide in Bezug auf die bildende Kunst zu erläutern. Sprechen wir zuerst vom Stil nach seiner ersten Seite.

Die Natur sorgt im Allgemeinen nicht dafür, uns die Gegenstände unmittelbar unter den für ihre Auffassung günstigsten Verhältnissen darzubieten, verdeckt nach Umständen die Hauptfigur durch die Nebenfiguren oder stellt sie gegen diese bei Seite oder zurück, stimmt den Eindruck der Farben, der Linien im Einzelnen nicht harmonisch mit dem Totaleindrucke, den das Ganze machen soll, und bemüht sich überhaupt um keine positiven Hülfsmittel, die Auffassung zu erleichtern, die Hauptstimmung zu unterstützen, bedarf freilich auch einer solchen Unterstützung nicht in gleichem Grade als die Kunst, da sie ihre Gegenstände nicht aus dem Zusammenhange mit der übrigen Welt herausreisst, sondern in zeitlicher und räumlicher Verbindung damit darbietet, die von selbst erläuternd und das Verständniss unterstützend zum Eindruck der Gegenstände hinzutritt. Was nun der Kunst in dieser Hinsicht von Vortheilen der Natur abgeht, muss sie durch den Stil nach seiner ersten Seite nicht nur ersetzen, sondern wo möglich überbieten.

Zum Beispiel: die Hauptfigur soll sich als Hauptfigur geltend machen. Es giebt viele Mittel dazu, zwischen denen so zu wählen sein wird, dass der naturwahren Charakteristik und den andern Stilfoderungen noch möglichst genügt wird. Die Hauptfigur kann durch Stellung, Isolirung, Grösse, Farbe, Beleuchtung, vollendete Ausführung, auch wohl durch mehrere dieser Umstände zugleich bevorzugt sein. Irgendwie aber muss sie bevorzugt sein, sonst ist es ein Fehler gegen den Stil. Sie wird die vortheilhafteste Stellung in dieser Hinsicht behaupten, wenn sie sich in der Mitte des Gemäldes und über die andern Figuren erhöht oder vorragend darstellt. So sehen wir es z. B. in der Sixtina und Holbein'schen Ma-

donna. Damit macht sich in sehr vielen Fällen eine pyramidale Gruppirung fast von selbst geltend. Aber ein Christkind kann als Hauptfigur oder als wichtigste Nebenfigur bei der Madonna nicht wohl über den Köpfen Andrer erhoben dargestellt werden; es läuft zu sehr gegen die sachliche Angemessenheit, mit welcher sich die formale des Stils nicht oder nur um sehr überwiegender Vortheile willen in Widerspruch setzen darf; also wird es durch Helligkeit bevorzugt; fast immer ist das Christkind der hellste Fleck im ganzen Bilde. Dazu hilft seine Nacktheit oder die weisse Bekleidung, die es in ältern Darstellungen trägt, und oft auch ein Lichtschein, der von ihm ausgeht. So, indess es von der Madonna als seiner Mutter überragt wird, überglänzt es als himmlisches Kind die Mutter *); und so wird der Stil überhaupt immer unter den verschiedenen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, das vorzuziehen haben, was sich am bessten mit der sachlichen Angemessenheit verträgt und worin sich beide Seiten des Stils am bessten vertragen. Nun kann man bemerken, dass bei einem Kegel mit abwärts gekehrter Spitze die Spitze zwar nicht mehr wie bei der Aufwärtskehrung symbolisch einen Gipfel der Bedeutung repräsentiren kann, immer aber noch als Vereinigungspunct, Schlusspunst der Seiten einen ausgezeichneten Punct darstellt, zu welchem die Seitenlehnen des Kegels an beiden Seiten führen; und nachdem beim Christkinde jene Bedeutung der Spitze Preis gegeben werden muss, wird gern noch diese Leistung festgehalten und das Kind in die Spitze eines Trichters oder auf den Boden einer Grube gelegt, wozu die sich um dasselbe gruppirenden Personen die Seitenlehnen bilden, so namentlich bei der Geburt Christi oder Anbetung des Christkindes durch Maria, Engel oder Heilige. Aus dem blossen Gesichtspuncte sachlicher Angemessenheit könnten die Erwachsenen eben so gut blos zu einer als zwei Seiten des Kindes hiebei stehen, das wird man nicht leicht finden; und zwar kommt bei der zweiseitigen Stellung mit der ersten Stilrücksicht auch die zweite in

---

*) Sollte in dem schlechthin so genannten Holbeinschen Madonnenbilde das obere Kind ein Christkind, das untere ein Kind der Stifterfamilie sein, wie es die gewöhnliche Ansicht der Kenner ist, so wäre gründlich gegen den Stil gefehlt, worin man sonst Holbein für einen Meister hält, indem das untere Kind nicht nur um eine Spur heller als das obere ist, sondern auch durch vortheilhafteres Aussehen und Behaben die Aufmerksamkeit mehr auf sich zieht.

sofern in Betracht, als in einer Abwägung der Massen zu beiden Seiten des Hauptpuncts ein symmetrisches Moment liegt, was in so weit wohlgefällig ist, als es nicht dem Ausdruck natürlichen Lebens widerspricht. Nun aber wird bei Versenkung des Kindes in eine Grube das Bedürfniss um so dringender, die verlorene Bedeutung der Höhe durch den Glanz zu ersetzen; und wenn in der Nacht Correggio's und so vielen analogen Darstellungen der Geburt Christi das Kind von seinem ganzen Körper Licht ausstrahlt, während die erwachsenen Personen zu beiden Seiten daneben stehend oder knieend den Blick darauf richten, so ist den sachlichen und stilistischen Foderungen zugleich in angemessenster Weise genügt, indem das Kind hiemit in seinem natürlichen Verhältniss zu den Erwachsenen, von ihnen überragt und als Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit zugleich am günstigsten Puncte für unsere Aufmerksamkeit erscheint, durch sein Licht zugleich symbolisch als in die Welt gekommenes Licht erscheint, und den Blick stilistisch am meisten fesselt. Eine solche einstimmige Befriedigung der sachlichen und stilistischen Foderungen zu erzielen aber gehört zu den Hauptaufgaben der Kunst; sie zu bemerken, zu dem feineren Verständnisse der Kunst.

Lotze zwar widerspricht in seiner Abhandlung über die Bedingungen der Kunstschönheit der stilistischen Regel, den Hauptgegenstand einer Darstellung in der Mitte des Bildes anzubringen, zuvörderst bei Landschaften (S. 55), dann aber allgemeiner (S. 74) wie folgt:

»Die Mitte eines Landschaftbildes soll nicht durch die Gegenstände eingenommen werden, die mit der meisten Kraft unsere Aufmerksamkeit anziehen; sie verlangen vielmehr eine excentrische Stellung, denn es ist eine unwahrscheinliche Absichtlichkeit für den Beobachter, dass er sich genau in dem Visirpuncte der Welt befinde, von dem aus sie in symmetrische Hälften zerfiele, und eben so unwahr für den Gegenstand, dass um ihn als Mittelpunct sich die übrige gleichgültige Welt anlege. Man wird leicht bei unbefangener Betrachtung finden, dass jeder Durchblick durch ein Gebüsch wirkungsreicher ist, wenn er ausser dem Mittelpunct der Landschaft in einer sonst vernachlässigten Richtung eine neue Welt unerwartet öffnet, als wenn er gerade auslaufend, was sich von selbst verstand, nur die dritte Dimension der Ausdehnung veranschaulicht. Eine Baumgruppe wird ziemlich eitel und herausfodernd in der Mitte stehen, während sie ausserhalb ihrer eine anmuthige Unberechenbarkeit in das Ganze bringt. . . .«

Weiter: »Verbindet man mit jener pyramidalen Gruppirung, die man sonst als unverbrüchliches Gesetz der Composition betrachtete, den Sinn, dass die Hauptfigur oder Hauptgruppe überall den Mittelpunct des Gemäldes einnehmen solle, so dürfen wir wohl entschieden widersprechen. Wie in der

Landschaftsmalerei, so auch hier ist diese Stellung allzu berechnet und absichtlich; gern geben wir zu, dass sie angewandt sei bei vielen kirchlichen Gemälden, die uns geradezu dem Kirchlichen gegenüberstellen, uns also in den Mittelpunct der Welt blicken lassen, aber profane Darstellungen werden durch eine Excentricität ihrer Hauptfiguren besser die historische Natürlichkeit andeuten, durch welche diese in irgend ein Bruchstück der Welt gesetzt worden sind.«

So beachtenswerth diese Bemerkungen eines unsrer scharfsinnigsten Aesthetiker sind, möchte ich sie doch nicht ganz unterschreiben, indem ich zwar bis zu gewissen Gränzen die Thatsache zugestehen, aber den Grund derselben anders auffassen möchte. Wenn in einer Landschaft eine excentrische Stellung des Gegenstandes, der aus irgend welchen Gründen am meisten geeignet ist, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, vortheilhaft erscheint, so liegt meines Erachtens der Hauptgrund darin, dass, wenn eine centrale Stellung zur übrigen Aufdringlichkeit desselben noch hinzutritt, die Aufmerksamkeit leicht so stark darauf fixirt wird, dass das Bild hauptsächlich um des Gegenstandes willen, die Landschaft nur als dessen nebensächliche Umgebung da zu sein scheint, was dem Gesammteindrucke schadet, da der Eindruck einer Landschaft sich nicht von einem Puncte aus verbreiten sondern aus dem Ganzen zusammenweben soll, wonach es für eine Landschaft principiell gar keinen Hauptgegenstand in demselben Sinne als für ein historisches oder religiöses Bild giebt. Durch die excentrische Stellung nun wird der auffällige Gegenstand auf den ihm zukommenden landschaftlichen Werth herabgedrückt.

Andre Bilder als Landschaftsbilder anlangend, so liegt vielfach das Hauptgewicht vielmehr auf einer Hauptscene, Hauptgruppe, Haupthandlung, wozu verschiedene Personen in verschiedenem Verhältniss beitragen, als auf einer einzelnen Figur, wonach dann allerdings keine einzelne Anspruch auf die Stellung in der Mitte hat; aber die Scene, Gruppe, Handlung, um die es sich in der Hauptsache handelt, hat doch die Mitte einzunehmen, und sieht man wirklich im Allgemeinen dieselbe einnehmen. Dass bei religiösen Bildern, wo eine einzelne Person durch ihre Bedeutung das Ganze beherrscht, diese Person die Mitte einnimmt, wird auch von Lotze nicht bestritten, und bei Porträts wie bei isolirter Darstellung von Hauptwerken der Architektur wird man die Stellung in der Mitte selbstverständlich finden, ohne den Eindruck einer störenden Absichtlichkeit davon zu besorgen oder zu erfahren, was sich auch leicht dadurch erklärt, dass wir ja selbst im Leben uns absichtlich jedem Gegenstande, dem wir unser Interesse zuwenden, gerade gegenüberstellen, und unsern Blick nebensächlich von da nach beiden Seiten schweifen lassen.

Da wir überhaupt von jedem Bilde den Eindruck haben, es sei ein aus der Wirklichkeit heraus geschnittenes Stück; so kann ein Bild mit dem Hauptgegenstande (oder der Hauptgruppe) in der Mitte uns im Grunde weniger leicht den Eindruck einer unnatürlichen Mittelstellung des Gegenstandes als einer zweckmässigen Weise, das Stück herauszuschneiden und uns darzubieten, machen, was wir vielmehr nur wohlgefällig als missfällig empfinden

können. Wenn freilich eine einzelne Dame im Bilde sich vor dem Spiegel an der Wand putzt, kann sie nicht in die Mitte gestellt werden, um uns nicht den Rücken zuzukehren; und so kann es überhaupt manche Nebenmotive geben, welche nöthigen, von der Mittelstellung der Hauptsache abzuweichen; als Hauptregel scheint sie mir doch festzuhalten.

U. a. gedachten wir auch der Grösse als eines stilistischen Mittels, die Bedeutung einer Hauptfigur gegen andre Figuren hervorzuheben. Es kann aber eine vorwiegende Grösse der Hauptfigur theils dadurch erzielt werden, dass sie mehr in den Vordergrund gerückt wird und hiemit optisch grösser erscheint, theils dadurch, dass sie mit symbolischer Bedeutung als wirklich grösser dargestellt wird.

Die Hauptfigur jedenfalls nicht in den Hintergrund zu schieben, vereinigen sich überhaupt mehrere stilistische Gründe. Indem sie sich damit verkleinert, uns entfernter scheint, das Detail derselben sich verwischt, zieht sie unsere Aufmerksamkeit weniger auf sich, läuft auch mehr Gefahr, durch Nebenfiguren verdeckt zu werden; doch wird man sie ausser in dem Falle, dass sie als Halbfigur geradezu vom unteren Bildrande durchschnitten wird, nicht leicht im äussersten Vorgrunde an diesem Rande erblicken. Denn einmal wird abgesehen von besonderen Bestimmungsgründen das Auge nicht am meisten vom Rande, sondern von der Mitte des Bildes angezogen, und die Hauptfigur würde auch nach der Höhenrichtung in diese Mitte zu versetzen sein, wie es nach der Breitenrichtung geschieht, wenn sie nicht eben zu sehr in den Hintergrund damit träte; zweitens besteht das Bedürfniss, mit dem Hauptgegenstande etwas von der Umgebung desselben mitzugeben, wobei ein Theil der untergeordneten Figuren von selbst mehr dem Vordergrunde zufällt. In sofern aber diese dadurch einen gewissen Vortheil vor der Hauptfigur im Mittelgrunde gewinnen, ist Sorge zu tragen, dass sie nicht durch Sorgfalt der Ausführung, Beleuchtung, auffallende Gewandung den Vortheil ihrer Stellung zu sehr verstärken; und man kann z. B. sagen, dass in dieser Hinsicht in dem berühmten Lessingschen Gemälde, Huss vor dem Scheiterhaufen, das stilistische Mass nicht ganz richtig eingehalten erscheint.

Eine symbolische Verwendung überwiegender Grösse zur Bezeichnung überwiegender Bedeutung einer Hauptfigur kommt meist in zu harten Widerspruch mit der Naturwahrheit, um häufig

Platz zu finden, und lächerlich würde es z. B. sein, wollte man ein Christkind aus diesem Grunde grösser, als die Erwachsenen, die es umgeben, darstellen. Dagegen sieht man nicht selten in älteren Bildern die Madonna riesengross gegen die vor ihr oder unter ihrem Mantel knieenden irdischen Figuren gehalten; und auch die Griechen haben sich dieses Mittels zuweilen bedient, die überwiegende Bedeutung von Göttern oder Heroen hervorzuheben. An dergleichen muss man sich doch gewöhnt haben, um es zu vertragen.

Endlich kann auch die Farbenvertheilung stilistisch nach der Bedeutung der Gegenstände abgewogen werden; und Sandrart (T. Akad. 1675. 63) gibt in dieser Beziehung folgende sehr bestimmte Regeln, die natürlich, wie alle solche Regeln, nur so weit durchzuführen sind, als sie nicht in Conflict mit andern, sie überbietenden, Regeln treten.

»Man muss die Farben also anlegen, dass das fürnemste im ganzen Werk vor allen zum reichsten, leichtesten und schönsten hervorkomme. ... Man hat die gemeine und dienstmässige Personen der Figur mit schlechten oder gebrochenen Farben beyzubringen, als wordurch die fürnehmern ein mehreres Ansehen gewinnen. ... Der Künstler hat sich dessen jederzeit zu befleissen, dass die principalen Personen mit den stärksten annehmlichsten Farben colorirt, am liechtesten besten Ort zu stehen kommen.... hingegen sind die gemeinen dunkeln Farben eigentlich und am besten dienlich zu den gemeinen Personen, die abseits in einem Winkel und Ecke stehen.«

Nicht minder verlangt die Art der Bedeutung ihre stilistische Rücksicht in Verwendung der Farben. Wenn es einmal hergebracht ist, aus welchem Grunde es immer sein mag, eine gegebene Persönlichkeit in ein Gewand von bestimmter Farbe zu kleiden, wie die Madonna seit einigen Jahrhunderten in Roth und Blau, so ist es stilmässig, sie auch ferner darein zu kleiden, um sie um so leichter erkennen zu lassen, und nicht eine Frage nach der Abweichung anzuregen, für die sich keine Antwort geben lässt, als das Belieben des Künstlers. Liesse sich freilich eine andere Antwort in einem bestimmten Motiv finden, was die Stilrücksicht überwöge, so könnte auch die Abweichung gerechtfertigt sein.

Abgesehen von Conventionen haben Farben einen gewissen Stimmungscharakter, vermöge dessen sie stilistisch besser da- oder

dorthin passen können. Soll ein Gemälde seinem ideellen Gehalte nach einen ernsthaften Eindruck machen, so würde es gegen den Stil sein, es in heitrer Färbung und Beleuchtung darzustellen; wogegen man mehrfach in älteren wie neueren Bildern gefehlt findet. So war mir eine Grablegung von Fiesole in der Gallerie der Akademie zu Florenz merkwürdig durch den sehr heitern Farbeneindruck, den sie in Widerspruch mit dem Charakter der Aufgabe machte. Alle Figuren darin mit hellrothen und lichtblauen Gewändern, blondem Haar, viele mit goldenen Heiligenscheinen, wie zu einem heiteren Feste stimmend. In andern Bildern von Fiesole erfreut uns dieser heitere Charakter, hier macht er sich als Manier geltend. Auf der zweiten Leipziger Kunstaussellung sahe ich ein Bild, wo durch den Himmel fliegende Engel die Leiche des Moses (einer Sage gemäss) in eine Höhle tragen. Die Engel hatten papageienbunte Flügel, und widersprachen damit der Stimmung, die das Bild erwecken sollte.

In Vertheilung des gesammten Stoffes eines Bildes gilt es stilistischerseits, zwei Extreme zu vermeiden, eine zu gehackte, zerklüftete, das Einzelne isolirende, und eine zu sehr in einander klumpende, den Blick verwirrende, Darstellung, wie man sie namentlich bei Schlachtenbildern häufig findet. Die Vorstellung verlangt eben so, am Faden anschaulicher Mittelglieder durch das ganze Bild geführt zu werden, als die Gliederung der Idee in einer anschaulichen Gliederung und demgemässen Trennung ausgesprochen zu finden. Also gilt es, Gebundenheit und Klarheit der Darstellung zu vereinigen.

Nicht minder verlangt der Stil, dass man dem Gegenstande, um dessen Darstellung es hauptsächlich zu thun ist, weder zu wenig, noch zu viel Umgebung mitgebe, jedenfalls so viel, als zur Bezeichnung, Erläuterung und kräftigen Entwickelung der Bedeutung des Gegenstandes nöthig ist, sofern sich solche bei völliger Isolirtheit desselben gar nicht geltend machen kann, und nicht mehr, als dazu nützlich ist, da sonst die Aufmerksamkeit zu sehr zerstreut wird. Ich sahe ein grosses historisches Bild von Haach in Düsseldorf, darstellend, wie der schlafende Christus von den Aposteln im Schiffe auf stürmischem Meere geweckt wird, die Apostel machen erschreckte und angstvolle Mienen und Geberden; aber vom Meere sieht man nichts, als etwas in den vier Ecken des Bildes und eine in das Schiff hinaufschlagende Woge; das Schiff

füllt ziemlich das Bild. Hier ist von der äussern Ursache, an der die ganze Bedeutung der Scene hängt, zu wenig mitgegeben, und damit der Phantasie eine ergänzende Leistung aufgebürdet, die statt den Eindruck des Ganzen zu verstärken und zu beleben, ihm Abbruch thut. Anderseits sieht man wohl historische oder genrehafte Scenen so in eine weite Landschaft eingebaut oder die Staffage einer Landschaft so anspruchsvoll vortretend, dass der Eindruck, den jedes beider Elemente machen könnte, durch das Schwanken zwischen beiden leidet, indem jedes mehr bietet, als was sich wechselseitig unterstützt.

Beispielsweise erläutert sich diess durch folgende Beurtheilung einiger Bilder von Gentz, die sich auf der Berliner Ausstellung von 1864 fanden, in den Dioskuren 1864. S. 370. Sie stellen eine Caravane und ein Beduinenlager dar. Hier nimmt der landschaftliche Hintergrund einen so bedeutenden Platz ein »dass das Figürliche darin fast zur blossen Staffage herabgesetzt scheint.« Indem nun Beides, Landschaft und Figurencomposition »einen dem Grade nach gleichen, dem Inhalte aber nach verschiedenen Anspruch auf die Theilnahme machen, wird die Aufmerksamkeit zu sehr zwischen beiden getheilt und kommt kein einheitlicher, die Seele ganz erfüllender, Eindruck zu Stande«; die Bilder erreichen, trotz der grossen Virtuosität und technischen Sorgfalt ihrer Durchführung nicht die Wirkung, welche sie hervorbringen würden, wenn sei es das genrehafte oder das landschaftliche Element das andre entschieden überwöge.

Mag es an vorigen Beispielen von Stilrücksichten nach erster Seite genug sein; und nur um Beispiele konnte es sich hier handeln.

Die zweite Seite des Stils anlangend, so kümmert sich die Natur auch nicht darum, die Mittel, durch die sie ihre Zwecke zu erreichen sucht, in möglichst wohlgefälliger Weise darzubieten; der Stil hat sich darum zu kümmern.

Wenn jemand einen Arm nach etwas ausstreckt, so kann er es in ungefälliger, eckiger, plumper, steifer oder in anmuthiger, den Eindruck gefälliger Leichtigkeit machender, Weise thun; der Zweck kann beidesfalls gleich gut erreicht sein; aber man wird die letztere Bewegung lieber sehen. So kann dieselbe Idee allgemeingesprochen mit (sei es direct oder associativ) ungefälligeren oder wohlgefälligeren Formen, Zügen gleich gut erfüllt werden, und es ist Sache des Stils, die letzteren vorzuziehen, nur eben mit Rücksicht, dass doch die Idee gleich gut erfüllt wird, oder, wenn nicht, dass von der Stilseite mehr gewonnen, als Seitens der Angemessenheit zur Idee verloren wird.

Göthe sagt einmal (gegen die Skizzisten*): »Die bildende Kunst soll durch den äussern Sinn zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äussern Sinn selbst befriedigen. Der Geist mag sich alsdann hinzugesellen und seinen Beifall nicht versagen.«

Diess tritt in die zweite Stilfoderung hinein. Es kommt nicht blos darauf an, dem Geiste etwas zu bieten, dessen Sinn gefällt, sondern es auch in einer Weise zu bieten, die gefällt.

Hienach drücken wir die zweite Stilfoderung so aus: unter den durch die sachliche Angemessenheit oder Foderung der Idee und durch die Stilrücksichten aus ersterm Gesichtspuncte gestatteten Formen und Verhältnissen der Darstellung sind die vorzuziehen, welche auch abgesehen davon, — was wir hier Kürze halber an sich nennen wollen**) — am bessten gefallen; — wofür wir aber auch setzen können: unter verschiedenen Weisen, wie sich eine Idee näher bestimmen lässt, ist unter sonst gleichen Umständen eine solche vorzuziehen, für welche eine an sich wohlgefälligere Darstellungsform angemessen ist. Beides aber kommt im Grunde auf Eins heraus, nur dass es manchmal bequemer sein kann, sich dieser oder jener Ausdrucksweise zu bedienen. In der That, jede andere Darstellungsform entspricht von selbst einer anders modificirten Idee; der Künstler aber hat bis zu gewissen Gränzen die Freiheit, jede allgemeine Idee so oder so modificirt darzustellen, und er hat die vortheilhafteste Modification vorzuziehen.

Die Rücksichten, welche aus diesem zweiten Gesichtspuncte des Stils zu nehmen sind, werden sich eben so wenig als die, welche unter den ersten treten, durch Betrachtungen erschöpfen und anders in Regeln bannen lassen, als dass man zu jeder Regel zufügt: sie gilt nur so weit, als sie nicht durch andere Regeln, mit denen sie in Conflict kommt, beschränkt oder überwogen wird. Ziehen wir auch hier Einiges beispielsweise in Betracht, ohne dabei vermeiden zu können, in manche früher angestellte Betrachtungen zurückzugerathen.

Namentlich ist es das Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen, von welchem wichtige Stilrücksichten zweiter Art abhängen. Sollte es allein und blos betreffs der anschaulichen

*) Propyläen S. 86.

**) Anderwärts ist das direct Wohlgefällige als an sich Wohlgefälliges dem associativ Wohlgefälligen gegenübergestellt worden, womit der jetzige Gebrauch nicht zu verwechseln ist.

Seite des Kunstwerkes in Betracht kommen, so würde eine symmetrische oder überhaupt auf eine leicht fassliche Weise zurückführbare Anordnung der gesammten Composition das Vortheilhafteste sein; und durch alle Gegenrücksichten macht sich dieser Vortheil doch wie früher bemerkt stilistisch in so weit geltend, dass man nicht nur religiösen Bildern eine angenähert symmetrische Anordordnung zu geben liebt, sondern auch in Bildern jeder Art eine gewisse gleiche Abwägung der Massen von beiden Seiten fodert. (Th. I. 181.) Aber im Allgemeinen ist doch das Hauptgewicht in Werken bildender Kunst auf die Festhaltung einer ideellen Verknüpfung des Mannichfaltigen zu legen, was in eine allgemeinere und höhere Kunstregel hineintritt. Anderseits ist der zweiten Seite des Principes der einheitlichen Verknüpfung Rechnung zu tragen. Das heisst, in so weit das Gefühl einer gemeinsamen Unterordnung unter die Alles verknüpfende Idee nicht leidet, was sich durch den Eindruck der Zersplitterung verrathen würde, ist die Mannichfaltigkeit möglichst ins Spiel zu bringen, um der Monotonie entgegenzuwirken, und sind demgemäss Stellungen, Wendungen, Ausdrucksweisen der Figuren möglichst zu variiren. Auch sieht man diess Stilprincip von den Künstlern überall befolgt, sehr oft freilich über das, was Gegenrücksichten gestatten, hinaus befolgt.

Wohl das schönste Mass in Abwägung aller stilistischen Rücksichten überhaupt, wie der Eindruck selbst beweist, namentlich aber auch in jetzt besprochener Hinsicht, bietet die Raphaelsche Sixtina dar. Die Hauptanordnung ist von erster Seite des Stils so einfach klar, dass es Niemandem erst eine Mühe macht, eine Figur im Bilde oder einen Gedanken über das Bild zwischen andern herauszuwickeln, und doch, welch' unerschöpflicher Reichthum von Bewegung, Ausdruck, tiefer und erhabener Empfindung liegt in dieser Einfachheit und Klarheit und quillt im Eindruck daraus hervor. Die zweite Seite des Stils anlangend, so ist die Hauptanordnung symmetrisch, und wie schlecht würde es sich ausnehmen, wenn eine von den beiden Nebenfiguren viel näher an die Hauptfigur gerückt wäre als die andere; aber die Symmetrie ist allenthalben von lebendiger Bewegung durchbrochen. Der heilige Sixtus steht in etwas anderer Höhe als die heilige Barbara, und man sagt sich: er dürfte nicht gleicher damit stehen, um nicht, nachdem schon die Seitenstellung nahe gleich ist, vollends den Eindruck einer mechanisch erkünstelten Symmetrie zu Stande kommen zu

lassen; aber auch nicht viel verschiedener, um die wohlthuende Annäherung an die Symmetrie nicht ganz zu zerstören. Nun aber trägt zum stilistischen Leben und hiemit Reize des Ganzen bei, dass der heilige Sixtus von seinem etwas tiefern Stande in andachtsvoller Erhebung aufwärts, die heilige Barbara von ihrem etwas höheren Stande in demüthiger Abwendung von dem Glanze der himmlischen Erscheinung abwärts blickt, indess die Madonna über beiden und zwischen beiden gerade durchblickt, das Christkind aber etwas seitlich blickt, Alles durch die Natur der Aufgabe vielmehr zugelassen als gefodert.

Eine Durchführung desselben Princips lebendig durchbrochener Symmetrie kann man in dem Holbeinschen Madonnenbilde finden. In der That auch hier ist die Hauptanordnung symmetrisch in Beziehung zur Hauptfigur; aber die sechs Nebenfiguren, je drei zu jeder Seite, verschieben sich so gegen einander und zeigen eine solche Mannichfaltigkeit in Wendung ihrer Figuren und namentlich Köpfe, dass dadurch dem Bedürfniss einer lebensvollen Mannichfaltigkeit in vollem Masse genügt wird. Und auch hier dürfte man nicht viel daran ändern, etwa die drei weiblichen Figuren in eine Reihe rücken, oder die mittelste eben dahin sehen lassen, wohin die beiden andern sehen, oder die geneigte Stellung der mittelsten männlichen Figur gegen die beiden anderen aufgeben, sollte nicht dem Reize der Gruppirung durch die verminderte Mannichfaltigkeit wesentlicher Abbruch geschehen. Nur ist hier nicht eben so wie in der Sixtina mit dem stilistischen Vortheil der Mannichfaltigkeit zugleich der einheitliche ideelle Eindruck gewahrt, indem mehrere Figuren sich um andre Dinge als den Gegenstand der Andacht zu kümmern scheinen, während in der Sixtina die ganz verschiedenen Weisen, wie sich der heilige Sixtus und die heilige Barbara benehmen, nur zwei durch den verschiedenen Charakter der Persönlichkeiten modulirte Ausdrucksweisen andächtiger Verehrung desselben Gegenstandes sind. In dem Holbein'schen Bilde ein Auseinanderfallen, in dem Raphael'schen ein Auseinanderspannen.

Um den stilistischen Vortheil der Vermannichfachung der Stellungen und Wendungen überhaupt schätzen zu lernen, braucht man nur den vorigen Bildern gegenüber so viele altdeutsche, z. B. Cranach'sche Votivbilder zu betrachten, wo die Glieder der Stifterfamilie orgelpfeifenartig mit gleicher Wendung der Köpfe, gleichem

Ausdruck, neben oder hinter einander knieen, oder auch so manche photographische Familienbilder, wo alle Glieder, um sich ganz voll zu präsentiren, pappelartig neben einander in aufrechter Stellung oder sitzend mit aufrechtem Oberkörper, geradegehaltenem Kopfe, das Gesicht dem Beschauer zuwenden, was freilich nicht blos gegen den Stil, sondern zugleich gegen die sachliche Angemessenheit ist, denn es giebt kein natürliches Verhältniss, welches die Glieder einer Familie veranlassen könnte, sich so zu einander zu stellen oder neben einander zu setzen; wäre es aber der Fall, so dürfte es doch aus stilistischen Gründen nicht zum Abbild gewählt werden, weil es an sich durch Monotonie ungefällig ist. Auch suchen etwas künstlerisch gebildete Photographen dem Stilnachtheil dadurch zu begegnen, dass sie die Personen so zurecht rücken und schieben, dass eine gewisse Mannichfaltigkeit der Stellungen und Wendungen dabei herauskommt, nur dass sie freilich nicht damit erzielen können, was der Künstler erzielt, wenn er die Figuren aus einem einheitlichen Gesichtspuncte in seinem Kopfe so stellt, dass die Mannichfaltigkeit der Stellungen und Wendungen nur als die natürliche Gliederung eines solchen Gesichtspuncts erscheint, und die Idee vielmehr dadurch in Einzelnheiten ausgeführt wird als in solche zerfährt.

Nun muss man sich freilich nicht einbilden, dass den Künstlern im Zustande der Begeisterung überall gleich diese vortheilhafteste Ausführung vorschwebt, mag es auch bei genialen Künstlern in glücklichen Momenten der Fall sein — in der Begeisterung für die Kunst traut oder muthet man der Begeisterung des Künstlers in der That leicht zu viel zu —. Die Künstler wissen aber sehr wohl, dass ein Theil des Reizes der Ausführung in der Vermannichfachung liegt, und die Stellung der Figuren im Kopfe der meisten Künstler auf Grund dieses Wissens mag sich von der äusseren Stellung durch den Photographen mit Hin- und Herschieben und Rücken oft blos dadurch zum Vortheil unterscheiden, dass die inneren Figuren nicht so unbeholfen und unvollständig den Versuchen nachgeben als die äusseren, kurz dass der Künstler sie mehr in der Gewalt hat. Dass aber in der That diese Stilregel oft vielmehr nur nach einem äusserlichen Wissen von derselben als einem Gefühl, das auch die Gränzen ihrer Anwendbarkeit kennt, befolgt wird, ergiebt sich daraus, dass die Gränzen nicht selten überschritten werden. Zum Beispiel:

Wenn es grössere Versammlungen oder Aufzüge von vielen Personen darzustellen gilt, so ist unserm Stilprincip freilich in gewisser Hinsicht der grösste Spielraum geboten und erscheint die Foderung desselben am dringendsten, um der Monotonie zu entgehen. Nun aber sieht man doch bei wirklichen Versammlungen und Aufzügen vielmehr die Hauptmasse der Betheiligten in gleichem Sinne gestimmt, gewandt, gestellt, und erhält nur dadurch den kraftvollen Eindruck eines Alle einigenden Anlasses und einer einheitlichen Massenwirkung. Will der Künstler hier die stilistische Rücksicht der Vermannichfachung unbeschränkt walten lassen, so wird er diesen Eindruck, um den es ihm aus höherem Gesichtspuncte als dem der äusseren Stilrücksicht zu thun sein muss, zerstören; es würde der Eindruck eines zerfahrenen Wesens daraus entstehen; also gilt es gerade hier eine sehr massvolle Anwendung unseres Stilprincipes. Doch findet man nicht selten der unrecht angewandten Stilrücksicht in dieser Hinsicht den Sinn geopfert; und noch kürzlich sahe ich in einem übrigens ganz interessanten Bilde, was einen Leichenzug von Mönchen darstellte, den Ausdruck der Mienen und die Wendung der Köpfe so variirt, dass über dieser malerischen Mannichfaltigkeit der einheitliche Zug des Zuges ganz verloren gieng, und es aussahe, als hätte jeder eine andere Art Trauermedicin eingenommen.

Wo sich der Künstler so zu sagen eine Güte in Anwendung des Principes thun kann, und auch nicht verfehlt es zu thun, ist die Darstellung eines Kampfgewühles; weil die ausgiebigste Benutzung des Principes hier ganz in den Sinn der Aufgabe hineintritt; nur trägt die Aufgabe, ein Gewühl darzustellen, selbst schon den Charakter der Zerfahrenheit und wird man sich nicht leicht von der Darstellung recht erbaut finden, wenn nicht wenigstens eine Hauptscene des Kampfes die Aufmerksamkeit zu centriren vermag.

Manche Bilder giebt es, die in der äusserlichen mechanischen Durchführung unsers Stilprincipes so zu sagen aufgehen, und doch mit einer Zuthat hübscher oder gerührter Gesichter ohne andere Vorzüge noch einen Effekt beim grossen Publicum machen, wozu ein erläuterndes Beispiel in Mises kl. Schr. S. 423 besprochen ist.

Nicht minder als zwischen verschiedenen Figuren eines Bildes macht sich das stilistische Princip der Mannichfaltigkeit bei jeder einzelnen geltend. So ist es im Sinne desselben, dass ver-

schiedene Theile des Körpers, die sich gegen einander bewegen können, statt in einfacher Fortsetzung von einander oder parallel mit einander, vielmehr in irgend einer Winkelstellung gegen einander dargestellt werden. Nur dass auch hier die beschränkende Rücksicht bestehen bleibt, dass alle Verschiedenheit durch ein einheitliches psychisches Motiv gebunden erscheinen und dieses sich der allgemeinen Idee des Kunstwerkes, in welches die Figur eingeht, unterordnen muss. Jedes Zuviel aber wird eben so durch den Widerspruch mit der sachlichen Angemessenheit oder den Foderungen der Idee wie dadurch verboten, dass es ins Eckige, Schroffe, und dadurch von andrer Seite ins Stilwidrige hineingeräth (vgl. Th. I. S. 61).

Bei selbständiger Darstellung einzelner Figuren wie im Portrait oder in der Plastik macht sich natürlich diese Stilregel mit noch grösserem Nachdrucke geltend als in zusammengesetzten Gruppen; und welche plastische Figur man ansehen will, man wird die Sorgfalt bemerken können, mit welcher die Künstler vermeiden, wider diese Stilregel zu sündigen. Zwar hat man, wenigstens nach den altägyptischen Figuren zu schliessen, mit der Sünde dagegen begonnen, hat aber auch an dem Eindrucke derselben das augenfälligste Beispiel von dem daran hängenden Nachtheile.* Bei den klassischen Figuren selbst von ruhigster Haltung ist hiegegen kein Gelenk ganz müssig.

Wieder freilich hält diese Stilregel wie jede gegen überwiegende Foderungen der Idee nicht Stich. In dem Raphaelschen Tapetenbilde, der Predigt von Paulus, steht Paulus so zu sagen wie ein starrer Wegweiser mit rechtwinklig ausgestreckten parallelen Armen da; also zum Theil mit weniger Bewegung, zum Theil mit gleichartigerer Bewegung, zum Theil mit schrofferer Bewegung, als der allgemeinen Stilregel entspricht. Aber er soll auch wie ein Wegweiser dastehen, der ganz darin aufgeht, die eine Richtung zu zeigen, die zu gehen Allen noth thut; gegen die Macht dieser Idee hält keine äussere Stilregel Stich. Doch würde man nicht wagen, Paulus als Einzelfigur so darzustellen, weil abgesehen vom fehlenden Motiv dazu die Stilrücksicht sich hier mit verhältnissmässig grösserem Gewichte geltend machen würde.

Leonardo da Vinci in s. höchst nützlichen Tractat von der Malerei 1747. Nürnberg. p. 6. 14. Observat. giebt folgende Regeln. »Nehmet in Acht, dass in eueren Figuren der Kopf niemals auf die Seite stehe, wo sich die Brust

hinwendet, noch dass der Arm dem Bein gleich gehe. Wo ferner sich der Kopf gegen die rechte Achsel wendet, so machet, dass sich seine Theile ein wenig von der linken Seite abneigen. So die Brust sich aufwärts kehrt, so drehet den Kopf gegen die linke Seite, und die Theile der rechten Seite sollen viel höher sein, als die von der linken.«

Aber nicht die Verhältnisse von Figuren allein sind es, in denen sich das stilistische Bedürfniss, der Langweiligkeit zu wehren, geltend macht. Jede grössere leere oder monotone Fläche in einem Bilde droht in dieser Hinsicht Gefahr und muss so viel es irgends der Sinn des Bildes erlaubt, vermieden werden; ja es kann das stilistische Bedürfniss in dieser Hinsicht dringend genug werden, um selbst von der sachlichen Angemessenheit mehr oder weniger zu opfern, und Alles mehr zusammenzurücken, als es der Natur der Sache nach sein könnte, wobei übrigens auch das Bedürfniss, Vieles in engem Raume übersichtlich zusammengehalten zu geben, in Rücksicht kommt; man kann aber auch zu weit darin gehen, und durch zu dichte Ausfüllung des Raumes mit der stilistischen Rücksicht von erster Seite, Alles klar auseinander zu halten, in Conflict gerathen. Erwähnen wir Einiges beispielsweise:

Ein nettes erläuterndes Beispiel der Anwendung und Wirkung jetziger Stilregel kann man in dem lose um die Taille der Holbeinschen Madonna geschlungenen und in langen Zipfeln herabhängenden rothen Bande finden. Sachlich war es nicht gefodert; aber man denke es sich weg, und man hat eine grosse Einöde in dem langfaltigen dunkeln Gewande, die nun durch diess einfache Mittel anmuthig belebt worden ist. In dem Darmstädter Exemplare ist überhaupt Alles enger zusammengeschoben, im Dresdener mehr auseinandergehalten. Der Conflict zwischen beiden Stilvortheilen macht sich hier dadurch geltend, dass Manche die vollkommnere Raumausfüllung dort, Andere, denen ich mich anschliesse, die klarere Auseinanderhaltung hier vorziehen. In manchen andern altdeutschen Bildern aber ist der Raum so mit durcheinandergeschobenen Figuren ausgefüllt, dass alle Klarheit verloren geht. Entsprechendes kann man freilich auch von antiken Reliefs an Sarkophagen bemerken; aber ich glaube, dass hiebei hauptsächlich folgendes Motiv bestimmend war. Die Wand eines Sarkophags hat die Hauptbestimmung, den Todten einzuschliessen, und nur die Nebenbestimmung, ein Bildwerk aufzunehmen. Tritt diess in einzelnen Vorragungen hervor, und stört dadurch erheblich die gleich-

förmige Erscheinung der Wand, so geht der Charakter des ersten Zwecks mehr verloren, als wenn sich die Figuren so eng drängen, dass sie fast wieder eine gleichförmige Gränzfläche und damit Wandfläche geben; die Wand scheint erstenfalls mehr zur Unterlage für das Bildwerk, als zum Einschluss für den Todten bestimmt, kurz verräth mehr eine Bestimmung nach Aussen als nach Innen, was vermieden werden soll. Es ist derselbe nur in umgekehrter Richtung angewandte Gesichtspunct, nach welchem man Freskobildern auf einer Wandfläche keine grosse scheinbare Tiefe gibt.

Eine drastische Erläuterung unsrer jetzigen Stilregel bietet sich in folgendem Geschichtchen.

Der Maler Platner in Rom hatte einen Carton von der Scene entworfen, wie Hagar ihren Sohn Ismael auf Bogenschussweite von sich legt; und ihn wirklich so weit von ihr gelegt, dass eine grosse Leere zwischen beiden blieb. Cornelius und Overbeck kamen in sein Atelier, da er gerade nicht zu Hause war; sahen mit Erstaunen dieses stilistische Meisterstück und gaben ihrem Urtheil darüber dadurch einen Ausdruck, dass sie einen Ansatz nahmen und durch den Carton zwischen beiden Figuren durchsprangen; worauf Platner, als er nach Hause kam, mit Befremden ausgerufen haben soll: »das müssen ihrer zwei gewesen sein.« So ist mir selbst das Geschichtchen erzählt worden. Nach Befragung von Cornelius durch Max Lohde verhält es sich freilich in Wirklichkeit etwas anders*). Nicht Cornelius und Overbeck waren es, sondern der Graveur Matthäi, welcher durch das Bild hindurchsprang, und dazu die Bemerkung machte: »Genau so viel, wie ich fortgesprungen, muss weg.« Auch habe Platner nachher das Bild so verkürzt gemalt.

Das **Colorit** unterliegt von zweiter Seite her mindestens eben so wichtigen stilistischen Rücksichten als von erster Seite her, worüber sich schon Th. I. S. 182 einige Bemerkungen finden. Es giebt Bilder, in denen uns die Farben so zu sagen zugebrockt werden, und andere, in denen sie mit anmuthigem Wellenschlage dahin fliessen. Wie aber die Symmetrie in Bildern, die das Leben darzustellen haben, auch lebendig durchbrochen werden muss, kann die reine Farbenharmonie in Bildern, die etwas viel Höheres, als diese Harmonie darzustellen haben, nur durchbrochen, modulirt, in solcher Annäherung Platz greifen, dass der Angemessenheit zur höheren Aufgabe noch genügt wird.

Inzwischen fehlt es nicht an Künstlern, die den Vortheil schöner Farbenwirkung zum Hauptgesichtspuncte des Bildes erheben;

*) v. Lützow's Zeitschr. III. 1868. S. 5.

und daher theils Aufgaben vorziehen, die ihrer Natur nach Anlass geben, eine solche im Bilde hervorzubringen, rücksichtslos ob die Aufgabe und Ausführung sonst interessirt, theils auch in Widerspruch mit der Natur der Aufgabe solche anbringen; wogegen andre mehr als billig den Vortheil derselben vernachlässigen, und alles Gewicht vielmehr auf die Composition legen. Diess begründet den Gegensatz der sog. Coloristen und Componisten. Derselbe Gegensatz findet unter den Beschauern statt, sofern die einen sich verhältnissmässig mehr um das Colorit, die andern um die Composition kümmern. Beides sind Einseitigkeiten, doch ist die Einseitigkeit der Coloristen verwerflicher als die der Componisten; denn eine Composition kann selbst in farblosen Umrissen noch grosses Verdienst haben; aber nicht umgekehrt die Farbe ohne Composition.

Es dürfte nicht ohne Interesse sein, aus den, in weiterer Ausdehnung nachzulesenden, Stilregeln, welche Marggraf in F. und K. Kunstbl. 1844 bezüglich des Colorits giebt, folgende, als aus den Werken von Giorgione, Paolo Veronese, Tizian, Gallait u. a. abstrahirbar, besonders ausgehoben zu finden:

»Bei Anwendung der stärksten, nachdrücklichsten und brillantesten Farbencontraste ist die harmonische Haltung des Ganzen so entschieden ausgesprochen, dass nirgends eine einzelne Farbe oder ein einzelner Lichteffect überwiegend vorherrscht, indem die einzelnen Farben- und Lichteffecte auf eine solche Art angebracht sind, dass ihnen auf der entgegengesetzten Seite des Bildes vom Mittelpuncte aus gleiche Farben und gleiche Lichteffecte entsprechen, wodurch alle störenden, harten und einseitigen Gegensätze aufgehoben und ins Gleichgewicht gestellt werden. Dabei bewegen sich die Nachbarfarben meist in vollkommenen Gegensätzen, indem eine durch die andere gehoben und zuletzt dennoch im Ganzen die vollendetste Harmonie erreicht wird. So sehen wir neben dem kälteren Blau und Blaugrün, Grün und Violet, das wärmere Gelb oder Roth, neben dem Roth und selbst neben tiefschwarzen Farben das Weiss erscheinen, nicht um selbstgefällig für sich zu herrschen, sondern die benachbarte Localfarbe um so entschiedener wirken zu lassen, während durch eine dritte Farbe, die ihrer Eigenschaft und Wirkung nach in der Mitte zwischen beiden steht, das hiedurch gewissermassen aufgehobene Gleichgewicht ohne Zwang wieder hergestellt wird«, u. s. w.

Der Verf. erläutert diese Regeln an Beispielen aus den Werken der genannten Meister, vergisst aber nicht, zu erinnern, dass der Schematismus, den sie begründen, keineswegs als mechanisch streng bindend anzusehen sei, indem überall der Geist es sei, welcher lebendig mache.

Recht bezeichnend für den Eindruck, den ein Werk von guter coloristischer Haltung auf solche zu machen vermag, die überhaupt für den Reiz derselben empfänglich sind, ist, was ein ungenannter Recensent in einer Beurtheilung von Lessings »Huss vor dem Scheiterhaufen« sagt:

»Im Ganzen genommen ist das Werk kein eigentlich coloristisches Bild. Es fehlt ihm hiezu die einheitliche malerische Gesammthaltung, eine wohlthuende Gliederung und Abstufung der Luft- und Schattenmassen und vor Allem jene volle Farbengluth und Farbenseligkeit, welche die grossen Maler alter wie neuer Zeit als Merkmal der höchsten Meisterschaft an der Stirne tragen, es fehlt ihm desshalb auch der unwiderstehliche Reiz, den das wahrhaft coloristische Werk, noch ehe man überhaupt sich seines Gegenstandes hat bemächtigen können, wir möchten sagen, schon bei zwanzig Schritt Entfernung, auf jeden Beschauer ausüben wird.«

Die vielfältigsten Angriffspuncte für die Stilistik nach beiden Seiten zugleich bietet die Gewandung dar, indem die grosse Freiheit, welche Seitens der Idee oder sachlichen Angemessenheit im Allgemeinen bleibt, das Gewand so oder so zu wählen, zu legen und zu färben, stilistisch eben so zur deutlicheren Bezeichnung, Charakterisirung, als zur wohlgefälligeren Darstellung der Personen und selbst zu einer befriedigenden Haltung des Ganzen in Formen und Farben benutzt werden kann, worauf schon früher (Th. I. S. 182) Gelegenheit war Bezug zu nehmen. Ist es doch in dieser Hinsicht in der Kunst wie in der Natur, nur in der Kunst noch über die Natur hinaus. Die fundamentalen Motive für die Anwendung und Abänderung der Gewandung sind von Natur durch äussere Zweckrücksichten gegeben; aber daran schliessen sich Motive für die Bezeichnung und Schmückung der Personen, verweben sich mit jenen Motiven und überwuchern solche sogar nicht selten. Die Kunst nimmt, insoweit sie eine nachahmende ist, das ganze Resultat davon in sich auf, die bunte Tracht des Türken wie die stattliche des Altspaniers; geht nun aber darüber hinaus, indem sie das, was danach noch frei bleibt, ihrerseits stilistisch zur Charakteristik und Schmückung der Personen und des ganzen Bildes verwendet.

Bei der Gewandung von Persönlichkeiten aus dem Idealgebiete ist die Freiheit in dieser Hinsicht natürlich von vorn herein grösser, als bei solchen aus dem Realgebiete, weil mit der ganzen Gestalt der Personen auch deren Gewand erdacht werden muss; nur wird diese Freiheit mehrfach durch Conventionen beschränkt. Nicht minder aber handelt es sich dabei um das Ob als das Wie der Bekleidung. Die griechischen Götter, Göttinnen und Heroen werden theils bekleidet, theils unbekleidet, der christliche Gott stets bekleidet, das Christkind in früheren Zeiten bekleidet, jetzt stets unbekleidet, erwachsene Engel bekleidet, Kinderengel

unbekleidet vorgestellt. Es würde einiges Interesse haben, den Motiven hievon näher nachzugehen, jedoch ein besonderes Studium und eine eigene Abhandlung fodern. Beschränken wir uns hier, das Gewand aus dem zweiten Gesichtspuncte der Stilistik etwas näher in Betracht zu ziehen.

Es giebt so unordentlich zerknitterte gegenüber so schön fallenden Gewändern, dass man davon einen ähnlichen Eindruck wie von einem widrigen Geräusche gegenüber einem reinen Tonfalle hat. Es giebt Gewänder mit so hart und eckig gebrochenen Falten, dass das Auge bei jedem Fortschritte darüber stolpert, und wieder andre mit so parallelen Falten, dass es eben so gerne den Zinken eines Kammes folgte, beides nicht selten bei alten Madonnenbildern. Es giebt so steif bauschige Gewänder, dass sie vom Körper und den Seelenbewegungen nichts durchscheinen lassen, dass wir eben nur das Kleid, was für sich zu sehen kein Interesse hat, nicht die Person darunter sehen. Es giebt hiegegen Kleider, welche den Körper so futteralartig einschliessen, das wir nur das Spiel des nackten Körpers, aber nichts von einem Spiele des Körpers mit dem Kleide, in welches jenes Spiel sich fortzusetzen und so zu sagen auszublühen vermag, wahrnehmen. Alles das, und selbst eine zu grosse Annäherung daran hat der Stil zu vermeiden. Nur freilich ist mit Vermeidung solcher Fehler d. i. Annäherungen an Extreme, der rechte Stil noch nicht gefunden; und nun hört man viel von einem Rhythmus der Linien in der Gewandung, dem Faltenwurf sprechen, ohne je im Stande gewesen zu sein, ihn anders als durch seine gefallende Wirkung und unbestimmte Ausdrücke zu charakterisiren. Meinerseits scheint mir diese gefallende Wirkung, nächst Vermeidung jener Extreme, wesentlich davon abzuhängen, dass wir erstens fühlen, die ganze Mannichfaltigkeit des Faltenwurfes stehe unter dem ordnenden Einflusse eines einheitlichen psychischen Principes, welches die ganze Gestalt stellt, bewegt und das Kleid unter Wahrung der natürlichen Bedingungen seines Stoffes mit bewegt, zweitens, dass uns diess psychische Princip selbst Beifall abgewinnt. Von erster Seite ist es die einheitliche Verknüpfung des Mannichfaltigen, was uns gefällt; aber die Lust daran möchte leicht unter der Schwelle bleiben, wenn sie sich nicht dadurch von zweiter Seite steigerte, dass wir in der Ordnung der Falten eine Ordnung des Geistes herausfühlen, die uns gefällt. Ein grossartiger, ein würdiger, ein anmuthiger, ein

leichter Faltenwurf verdanken im Allgemeinen solchen Gründen ihre Wohlgefälligkeit. Wie wundervoll ist auch in diesen Beziehungen die Sixtina. Man glaubt schon in dem Schwunge des Gewandes der Madonna, der massiven Schwere des Kleides des Sixtus, und der Weise, wie sich das Kleid der heiligen Barbara zusammennimmt, die Höhe, die Würde, die Demuth dieser Personen zu erkennen.

Die Gesammtheit von all' dem aber, was so zum Gefallen an einem Faltenwurfe beiträgt, ist es, was sich unklar im Ausdrucke eines schönen Rhythmus desselben zusammenfasst. Denn um sich zu überzeugen, wie wenig dabei auf einen directen, so zu sagen musikalischen Reiz, den man bei jenem Ausdruck im Auge zu haben pflegt, zu rechnen, braucht man sich das Kleid mit dem schönsten Faltenwurfe blos abgezogen von aller Beziehung zum Menschen als reines Ding für sich vorzustellen, — was doch so schwer nicht sein kann — sich etwa zu denken, man fände ein solches Ding auf dem Felde gewachsen, und sich zu fragen, ob man an den rein anschaulichen Verhältnissen desselben noch Gefallen finden würde; womit nicht geleugnet, vielmehr oben ausdrücklich zugestanden ist, dass diese doch einesfalls günstiger liegen können als andernfalls, wonach das Hülfsprincip sie mit zur vortheilhaften Geltung bringen kann.

Auch die Verzierungen bieten ein sehr ausgedehntes Feld für die Stilistik nach beiden Seiten des Stils zugleich dar, sofern sie zugleich bezeichnend und schmückend wirken können, und gewähren hiemit eine Fülle von Beispielen zur Erläuterung der allgemeinen Stilregeln; doch lassen wir ihre Betrachtung hier bei Seite, um vielleicht anderwärts darauf zurückzukommen.

XXVII. Idealisiren.

Auch bei der Idealisirung haben wir von verschiedenen Auffassungen und Wendungen des Begriffes zu sprechen, zwischen denen man vielmehr sich willkürlich zu entscheiden, als klar auseinander zu setzen liebt.

Idealisiren leitet sich ab von Ideal; unter Ideal einer Sache aber versteht man die Sache, vorgestellt wie sie sein würde, wenn sie frei von Störungen und ihrem Wesen fremden Zufälligkeiten wäre, ihrer Idee vollkommen entspräche, das dafür Beteutungslose abstreifte, eine Spitze erreichte, welcher man die Realität wohl zustreben sieht, ohne dass sie aber dieselbe erreicht; was Alles wesentlich auf dasselbe herauskommt, ohne dass freilich der Begriff des Ideals zugleich bestimmen kann, was man für diese Spitze, für Wesensstörungen, welche ihrer Erreichung im Wege stehen, für Abfall von der Idee halten will. Jedenfalls entspricht die Wirklichkeit unseren irgendwie geschöpften Vorstellungen in dieser Hinsicht im Allgemeinen nicht; und ist man, wenn auch nicht in allen doch vielen Beziehungen einig, was über die Wirklichkeit hinaus vom Ideal zu fodern sei. Nun ist es allgemeingesprochen ein Vortheil der Kunst, dass sie solchen Foderungen nach den Seiten, die überhaupt ihrer Darstellung zugänglich sind, besser als die Wirklichkeit zu entsprechen, ja selbst Vorstellungen in diesem Sinne zu begründen vermag, was eben durch das Idealisiren zu geschehen hat.

Dabei macht es aber einen Unterschied, und daran hängt gleich ein Unterschied in der Auffassung des Idealisirens, ob man das Wesentliche eines Individuums oder das Wesentliche einer Gattung vor Augen hat. Man kann sich eine Vorstellung, eine Idee von Dem, was an einem Individuum wesentlich und was an ihm zufällig ist, machen, und, indem man jeden Moment seiner Wirklichkeit selbst noch mit Zufälligkeiten behaftet sieht, das Individuum so darzustellen suchen, wie man sich denkt, dass es aussehen würde, wenn alle Zufälligkeiten, alles Unwesentliche, für seinen Charakter Bedeutungslose von ihm abfiele. Fragt sich freilich, ob eine reine Abstraction des Wesentlichen vom Zufälligen überhaupt möglich und wie sie zu bewirken ist. Gewiss jedenfalls ist, dass Idealisirung mancherseits und in gewissem Sinne so verstanden, und dem Porträtkünstler als das von ihm anzustrebende Ziel vorgehalten wird.

Für eine Gattung aber ist Vieles als unwesentlich, zufällig anzusehen, was zur Charakteristik eines Individuum wesentlich gehört, und so verstehen Manche unter Idealisirung überhaupt nur den Ersatz der Charakterdarstellung des Individuellen durch eine Darstellung, worin die allgemeinen Gattungscharaktere zum vor-

zugsweisen Ausdruck gebracht werden, und stellen die Aufgabe einer solchen Idealisirung als eine höhere Kunstfoderung auf. Was man als eine realistische Darstellung einer in diesem Sinne idealisirten gegenüberstellt, unterscheidet sich im Allgemeinen nur dadurch davon, dass in jener die Idee concreter gefasst und in der Darstellung concreter gehalten ist, als in dieser. Z. B. es handelt sich, eine Schlacht darzustellen. Nun kann man sie als eine Schlacht zwischen Franzosen und Beduinen auf algierischem Boden darstellen, in welcher auch die Physiognomieen der Kämpfenden jeder Seite so charakteristisch verschieden unter einander sind als der Wirklichkeit entspricht, wie es von Horace Vernet geschehen; man kann sie aber auch als eine Schlacht von einem gewissen allgemeinen Charakter überhaupt darstellen, in welcher von der concreten Beschaffenheit eines bestimmten Bodens, einer bestimmten Nationalität und physiognomischen Verschiedenheit der Kämpfenden mehr oder weniger abstrahirt ist, indem zur Darstellung der Kämpfenden entweder geradezu blos hergebrachte Idealtypen oder doch nur typische Formen etwa mit heroischem, barbarischem, griechischem, römischem Gepräge verwandt werden, wie es z. B. von Carl Rabl geschehen ist; wobei es nichts ändert, wenn einer solchen Schlacht doch der Name einer wirklichen Schlacht beigelegt wird, nur dass sie nicht den Anspruch und Eindruck mache, eine ganz bestimmte Wirklichkeit wiederzuspiegeln, und damit den Eindruck, dass ihr eine allgemeinere Bedeutung zukomme, preisgebe.

Beide Auffassungen kommen darin überein, dass Hervorhebung des Wesentlichen auf Kosten des Zufälligen, sei es des Individuum oder der Gattung für Aufgabe des Idealisirens erklärt wird, und so fassen wir sie aus diesem Gesichtspuncte Kürze halber unter dem Ausdrucke des Idealisirens im ersten Sinne zusammen. Weit üblicher jedoch als diese Auffassung ist eine zweite, mit der vorigen zwar verfolgbar zusammenhängende doch nicht zusammenfallende, wonach man in den Begriff des Ideals nicht blos die Abwesenheit von Störungen des voraussetzlichen Wesens oder die reine Erfüllung einer voraussetzlichen Idee, sondern den positiven Begriff der Güte, Schönheit oder Kraft mit aufnimmt, und demgemäss unter einer idealisirenden Darstellung eine die Erscheinung des Wirklichen verschönernde, im Ausdrucke veredelnde oder kräftigende, den Charakter überhaupt irgendwie vortheilhaft über die Naturwirklichkeit erhöhende, Darstellung versteht. Nun

kann man freilich aus einem gewissen Gesichtspuncte alles Uebel, alle Hässlichkeit, alle Schwachheit in der Welt einer Störung ihres Wesens, einem Zurückbleiben hinter ihrer Idee beimessen; und hiedurch eben hängt diese Auffassung mit der vorigen zusammen und kann sogar einfach damit zusammenzufallen scheinen; Grund genug, dass sie sich so häufig damit verwirrt. Aber von andrer Seite lässt sich auch das Dasein des Uebels, der Hässlichkeit und jeder Unvollkommenheit in der Welt, sei es wegen metaphysischer Nothwendigkeit, sei es wegen einmal geschehenen Abfalls der Welt von Gott, worüber es hier nicht nöthig ist zu streiten, selbst zum wesentlichen Bestande der Welt rechnen. Und möchte man auch einen abstrusen Streit darüber anfangen, ob zum ursprünglichen wahren, letzten Wesen, so kann jedenfalls die Kunst nicht auf der Voraussetzung seines Wegfalls fussen, und hat sich zu hüten, die unvollkommene Welt vollkommener darzustellen, als in ihrer Möglichkeit liegt zu sein. Nicht den täuschenden Schein zu erwecken, als ob das Uebel fehle, ist ihre Aufgabe, noch würde eine solche der Welt frommen; vielmehr soll die Rolle, welche das Böse in der Welt spielt, nicht minder als die Rolle des Guten durch die Kunst in ein helleres, klareres, reineres, höheres Licht gestellt werden, als in der Wirklichkeit darauf fällt, wozu gehört, dass der Nachtheil, in dem es schliesslich gegen das Gute bleibt und bleiben soll, sichtbar werde, dass es das Gute durch seinen Gegensatz dagegen selbst hebe, dass es von ihm überwunden werde oder sich durch seine Folgen selbst zerstöre. Denn diess ist im Ganzen der Sinn, die Tendenz einer guten Weltordnung, und nur an der Erfüllung dieser Tendenz oder Aussicht ihrer Erfüllung vermögen wir uns zu erbauen. Aber dazu muss das Böse doch als Böses erscheinen. Was vom moralischen Uebel gilt, gilt vom Schmerze und jeder Unvollkommenheit. Ueberall kann man dem Künstler verwehren, dergleichen darzustellen, falls nicht ein historisches Interesse dazu antreibt, es nach seiner vollen Wahrheit darzustellen, oder falls er es nicht aus versöhnenden, aus lustvoll interessirenden oder heilsam erschütternden Gesichtspuncten darzustellen vermag; an sich selbst ist es gar kein Gegenstand künstlerischer Darstellung. In so weit es aber ein solcher ist, wird es auch in seiner wahren Rolle darzustellen sein.

Diese allgemeinen Betrachtungen hindern jedenfalls, die Darstellung des Uebels überhaupt aus der Kunst zu verbannen, und

das Idealisiren im ersten Sinne einfach mit dem Idealisiren im jetzigen zweiten Sinne zusammenzuwerfen und zu verwechseln, wie es wohl mitunter geschieht. So sagt Hegner in seinem »Hans Holbein« S. 218: »ein Gesicht idealisiren, heisst dasselbe auf die höchste Stufe seines Charakters setzen, oder mit Beibehaltung persönlicher Aehnlichkeit in Zügen und Stellung veredeln.« Natürlich aber, wo der Charakter eines Menschen und mithin seines Gesichts und seiner äusseren Darstellung überhaupt kein edler ist, kann er es auch nicht dadurch werden, dass man ihn auf seine höchste Stufe setzt; also hat man guten Grund, das Idealisiren im ersten und zweiten Sinne zu unterscheiden. Im ersten Sinne kann auch das Ueble der Wirklichkeit durch die Kunst idealisirt, d. i. in reinster Ausprägung wesentlicher Momente wiedergegeben werden; im zweiten Sinne wird es durch die Kunst beseitigt. Eigen aber, dass in den Definitionen der Aesthetiker fast nur der erste Sinn des Idealisirens zur Geltung, im lebendigen Sprachgebrauche fast nur der zweite zur Anwendung kommt.

Mit Rücksicht hierauf meine ich, dass es nicht übel wäre, den Schulgebrauch des Idealisirens im ersten Sinne überhaupt fallen zu lassen, um hiemit zugleich die unklaren und unerfüllbaren Prätensionen fallen zu lassen, welche der Gebrauch im ersten Sinne mitzuführen pflegt, indess für das, was als richtige Kunstfoderung davon festzuhalten ist, der minder leicht misszuverstehende und der Verwirrung mit der zweiten Auffassung nicht eben so unterliegende Ausdruck einer möglichst reinen, klaren und treffenden Charakteristik des Individuellen in individuellen, des Allgemeinen in allgemeinen Zügen zu Gebote steht; denn was nicht damit zusammentrifft, ist eben nicht festzuhalten.

In der That hat man in Rücksicht zu ziehen, dass eine reine Absonderung des Zufälligen vom Wesentlichen, was man dafür ansehen mag, überhaupt nicht möglich ist, sondern dass das, was von bleibender Bedeutung ist, überall mit zufällig Wechselndem so verwachsen ist, dass es sich gar nicht rein herausschälen lässt und der Künstler also doch nur eine bestimmte Ausprägung des Wesentlichen, Bedeutenden im Reiche des Zufälligen darstellen kann, ohne es darüber hinwegheben zu können. Freilich begegnet man nicht selten Phrasen und Auseinandersetzungen namentlich bezüglich der Portraitmalerei, als wenn der Künstler aus allen Momenten des Daseins eines Individuum so zu sagen ein essentiales Extract

geben könnte, und als wenn hierin die rechte Idealisirung läge. Wogegen mir scheint, dass der Porträtmaler, um nicht in ein überall verwerfliches Schmeicheln hineinzugerathen und doch über eine interesse- und bedeutungslose realistische Darstellung hinauszugehen, nur die Wahl hat, ein Gesicht entweder so darzustellen, wie es in einem seiner glücklichsten Momente, oder wie es in einem seiner charakteristischsten Momente, wo ein vorstechender Zug des Menschen auch zum vorstechenden Ausdruck kommt, oder wo es in einem mittleren, so zu sagen Gleichgewichtsmomente zwischen seinen verschiedenen Ausdrucksweisen überhaupt erscheinen kann, möglicherweise wirklich einmal oder dann und wann so erscheint, und dass eine mystische Kraft der Kunst, mehr zu leisten, als die Wirklichkeit in dieser Hinsicht nach den vorgegebenen physiologischen und psychologischen Bedingungen zu leisten vermag, zwar derselben oktroyirt, aber weder theoretisch begründet noch in der Erfahrung nachgewiesen werden kann.

Im Allgemeinen wird es für jeden Menschen Momente geben, wo der Maler nichts Besseres thun könnte, als dessen Gesicht so wiederzugeben, wie es wirklich ist, so weit überhaupt die Mittel der Malerei reichen, und es nicht vorzuziehen scheint, ein etwa unangenehm auffallendes Härchen oder Fleckmal, was mit dem wesentlichen Eindruck, um dessen Aufbehaltung es zu thun ist, nichts zu schaffen hat, wegzulassen, als diesen Eindruck dadurch zu stören. Nur ist hundert gegen eins zu wetten, dass die Person weder wenn sie dem Maler sitzt, noch wenn er mit ihr nur in zufälligen Lebensbeziehungen zusammentrifft, demselben in einem solchen Momente gegenübertritt, in dem sie aus dem einen oder anderen Gesichtspuncte gemalt zu werden verdiente.

Und wenn es schon eine hohe und schwierige Aufgabe für den Maler ist, die Person in einem solchen, in Wirklichkeit doch nur flüchtig vorübergehenden, Momente in der Vorstellung festzuhalten, um sie möglichst getreu wieder zu geben, ist es eine um so höhere und schwierigere Aufgabe, aus den Momenten der Erscheinung, die ihm die Wirklichkeit vorführt, eine andere, der Festhaltung würdigere, zu construiren, welche ihm die Wirklichkeit vorführen würde, wenn er ihr nur im rechten Momente begegnete. Verlangt man nun doch diess vom Künstler, indem man eine Idealisirung im ersten Sinne von ihm fodert, so wird man sehr viel, doch vielleicht nicht zu viel von ihm verlangen. Wenn man aber meint,

wie man öfters zu meinen scheint, der Künstler könne die Wirklichkeit darin überbieten, dass er durch die Kraft seines Geistes Züge aus verschiedenen Daseinsmomenten der Person zur Charakteristik combinirt, welche sich von Natur nicht so zusammenfinden können, oder eine Resultante von dem auf einmal geben, was in Wirklichkeit nur nach einander vorkommen kann, und hiedurch den Charakter treuer, prägnanter, die Person sich selbst ähnlicher darstellen, als es die Natur selbst vermag, so ist es zwar leicht, der Kunst diess zuzumuthen, aber es liegt eine Unmöglichkeit vor, diese Zumuthung zu erfüllen, und nur klar zu machen, wie sie zu erfüllen sei.

Wenn nun schon dem Künstler die Person, die er darzustellen hat, nur zufällig in einem darstellungswerthen Momente und nicht leicht in dem darstellungswerthesten begegnet, so ist diess noch weniger bei dem Photographen (und Daguerreotypisten) der Fall, und das erklärt den Vorzug des guten Portrait vor der Photographie. Die Photographie giebt den Menschen, wie ihn der Photograph stellt oder wie er sich selbst dem Photographen stellt, kurz meist in einer erkünstelten Lage mit erkünsteltem oder alles Interesses baarem Ausdrucke, und so kann es freilich leicht kommen, dass das Porträt dem Menschen ähnlicher erscheint als die Photographie. Doch sieht man mitunter photographische Bilder namentlich von Frauen mit unbefangenem ruhigem Ausdrucke und in natürlicher Haltung, die es, abgesehen von manchen technischen Unvollkommenheiten der Photographie, mit dem bessten Portrait aufnehmen können; aber es sind Zufälle und die Kunst soll den günstigsten Zufall zur Regel erheben. Die Kunstenthusiasten werden diess nicht zugeben; aber es ist so.

Interessant war mir folgendes Zugeständniss, was der factische Eindruck eines Daguerreotyps dem geistreichen Hauptmann in s. Briefen an Hauser (II. 81) ganz in Widerspruch mit seiner theoretischen Ansicht abgedrungen, in deren Ausdruck man die herrschende Ansicht wiedererkennt.

»Ich bin nichts weniger als ein Freund vom Daguerreotyp; aber wir haben jetzt ein Portrait von unserm Helenchen, das ist stupend; man kann's nicht genug ansehen, und es ist eben wie eine Zeichnung in höchster Vollendung. Eigentlich hätte die Daguerreotypie ihre Bestimmung erst in Nachbildung von Kunstsachen, von Bildern, nicht nach der Natur. ... Das Kunstbild eines guten Malers, das uns die ganze Natur eines Menschen darstellt [aber kann es das? F.], ist wahrer als das Daguerreotyp, das nur den Ausdruck eines einzelnen durch allerlei Zufälliges bedingten Sitzungsmomentes festhält, und es für das Bild des ganzen Menschen ausgeben will.« u. s. w.

Nun kann man fragen: wie aber fängt der Maler es an, aus dem, was er als wirklich sieht, das Mögliche, was er nicht sieht, zu construiren. In so weit es ihm überhaupt möglich ist, wird es, denke ich, so sein.

Täglich sehen wir die Züge des menschlichen Antlitzes mit dem Zustande der Seele wechseln; und so entwickelt sich allmälig in Jedem von uns ein Gefühl zugleich für die Bedeutung dieser Aenderungen und die Möglichkeit ihrer Auseinanderfolge, wonach wir denselben Menschen in seinen verschiedensten Gesichtsausdrücken wiedererkennen, wenn das Gesicht nur nicht so gewaltsam verzerrt wird, dass es die Gränzen dessen überschreitet, woran sich unser Gefühl gebildet hat. Sind wir nun nicht selbst Künstler, so bildet sich diess Gefühl blos durch Anschauung receptiv aus, und bleibt auch nur receptiv, leitet uns nur in der Beurtheilung des Ausdrucks und seiner möglichen Uebergänge; bei dem Künstler aber, der es activ mit Stift und Pinsel in der Hand, viele Physiognomieen zeichnend und malend, ausgebildet hat, geht es auch so zu sagen activ in Führung des Stiftes und Pinsels mit über, und es reicht für ihn hin, eine Physiognomie in einigen ihrer Wandlungen zu sehen, um eine andre, die unter andern Umständen zu sehen wäre, und die mehr verdiente aufbehalten zu werden, daraus zu machen.

Wo es sich nicht wie beim Porträt darum handelt, eine bestimmte Wirklichkeit wiederzugeben, sondern die Wirklichkeit nur das Motiv hergeben soll, Scenen oder Charaktere von allgemeinerer Bedeutung darzustellen, wird die Unterdrückung oder Verwischung individuellster Züge zu Gunsten dieser allgemeinen Bedeutung wohl am Platze sein können, und hiemit die Weise Rahls der Weise Vernets gegenüber sich vertreten lassen, nur nicht als die allein gültige vertreten lassen. Was in dieser Hinsicht zu sagen, will ich in einem besondern Abschnitte (XXIX.) in Anknüpfung an einen Ausspruch Rahls selbst ausführen. Aber wenden wir uns nun zum Idealisiren im zweiten Sinne, dem des lebendigen Sprachgebrauches, und halten uns fortan an diesen.

Nach den, schon im XXII. und XXIII. Abschnitt angestellten, Betrachtungen wird man ein Idealisiren in diesem Sinne in so weit zu fodern haben, als es durch Idealität der Gegenstände gefodert wird, und mithin zur Charakteristik derselben gehört; in so weit aber noch gelten zu lassen haben, als es Nachtheile Seitens

verletzter oder abgeschwächter Charakteristik durch gegentheilige Vortheile zu überbieten vermag. Erstres ist einfach und evident, indess Letzteres zu mehr oder weniger zweifelhaften und für den Aesthetiker misslichen Abwägungen führt, die man sich freilich leicht erspart, wenn man ohne Weiteres entweder das, was in der Kunstwelt zur Zeit vorgezogen wird, oder was man nach seinem subjectiven Geschmack selbst vorzieht, für massgebend hält.

Natürlich, wenn es für den Künstler gilt, Gott, einen idealen Christus, eine ideale Madonna darzustellen, so giebt es ausser conventionellen Symbolen, die nur eine Beihülfe und Nothhülfe, keine selbständige Leistung der Kunst sind, kein anderes Mittel dazu als Idealisirung menschlicher Persönlichkeiten im jetzigen Sinne. Zwar trifft der Künstler damit nicht das volle Wesen, reicht damit nicht an die erhabene Idee, die wir von diesen idealen Persönlichkeiten haben; aber indem der Künstler die ihm zu Gebote stehenden Mittel der Darstellung in der Richtung zusammenfasst und selbst steigert, in welcher die Natur selbst es thut, wenn sie sich ausnahmsweise zu höhern und edlern Bildungen erhebt, thut er doch sein Möglichstes, und soll nicht absichtlich oder aus Unvermögen darunter bleiben, als Künstler nicht weniger leisten, als die Kunst in dieser Richtung leisten kann. Und so haben die Griechen bei Darstellung des Jupiter den Gesichtswinkel selbst über das, was bei Menschen vorkommt, hinaus übertrieben, weil mit der Grösse des Gesichtswinkels der Eindruck der geistigen Höhe zunimmt.

Nun kann man freilich fragen, ob sich die Kunst überhaupt an Gegenstände, die mit grösstmöglicher Steigerung der Kunstmittel doch nicht adäquat dargestellt werden können, wagen oder solche anders als durch conventionelle Symbole darstellen solle. Aber wäre selbst die Antwort zweifelhaft, so wagt es unsre Kunst jedenfalls, und insofern sie es thut, hat sie auch im angegebenen Sinne zu idealisiren; denn zum Zweck muss man die Mittel wollen.

Betreffs der Frage selbst aber ist folgender Conflict zu erwägen. Wie hoch die Kunst in Idealisirung des Menschlichen gehen möge, so wie sie sich vermisst, das Göttliche damit darzustellen, zieht sie dasselbe herab und giebt leicht entweder dem Missgefühl Raum, dass in der Darstellung hinter der Aufgabe zurückgeblieben sei, oder dem vielleicht noch schwerern Nachtheil, dass die Aufgabe für erfüllt gehalten und das Göttliche für nichts Höheres ge-

halten wird, als was der Künstler darzustellen vermag. Beide Nachtheile machen sich wirklich geltend, der eine mehr bei den in höherem Sinne religiös Gebildeten, der andere bei den roheren Naturen. Die Gegengewichte gegen diese Nachtheile aber liegen in Folgendem. Unwillkührlich anthropomorphosirt der Mensch doch das Göttliche, und es kann nur von Vortheil gelten, wenn die Kunst es in würdigerer Weise anthropomorphosirt vorführt, als die kunstlose Phantasie für sich es darzustellen vermocht hätte. Der rohe Mensch verliert nichts, wenn ihm diese würdigere Vorstellung für seine unwürdige geboten wird; und die Bildung sorgt von selbst dafür, dass das Bild nicht als wirkliches Abbild, sondern als Symbol dessen, was es eigentlich darzustellen gilt, auftritt. Wer von uns meint denn, dass Gott wirklich so aussieht, wie er gemalt wird. Und wo böte sich anderseits die gleiche Möglichkeit, das Menschliche in grösster Schönheit, Erhabenheit, Würde, Anmuth darzustellen, der Menschheit Muster der Menschheit gegenüberzustellen, als in künstlerischer Darstellung religiöser, mythologischer und überhaupt die irdische Wirklichkeit übersteigender Persönlichkeiten. Muss man auch zugestehen, dass das Göttliche, seiner Wesenheit nach betrachtet, dadurch herabgezogen wird, so wird das Menschliche dadurch heraufgezogen. Gewohnheit, Bildung lässt uns jenen Nachtheil bald nicht mehr spüren, indess sie uns diesen Vortheil immer spüren lässt.

Die Idee des christlichen Gottes freilich ist so erhaben, dass man sagen kann, er stehe an der Gränze dessen, was sich die Kunst im Wege der Idealisirung des Menschlichen darzustellen erlauben kann; und niemals wird sie damit eben so befriedigen können, als mit der Darstellung untergeordneter idealer Persönlichkeiten. Ja, wollte die Kunst versuchen, ihn eben so für sich darzustellen, wie die Heiden ihre Götter darstellten, so möchten in der That die Nachtheile überwiegend werden. Seine Darstellung wird nur so zu sagen möglich dadurch, dass wir ihn im Zusammenhange darstellen als Gipfel, Centrum oder Haupthebel einer Scene im Himmel oder auf Erden, wo die Foderung, ihn seiner eigenen Idee gemäss darzustellen, gegen die Foderung, diesen Zusammenhang in ihm abzuschliessen, zu gipfeln, zu centriren, zurücktritt, und der Abfall von jener Foderung demgemäss minder leicht verspürt wird; wogegen der Bruch des anschaulichen Zusammenhanges stark gespürt werden würde, wollten wir Gott nur

durch ein conventionelles Symbol, wie das Dreieck in einem Lichtschein oder die aus den Wolken herabgestreckte Hand darstellen. Daher wird man auch nie eine Statue von Gott, einen gemalten Kopf von Gott besonders sehen; während es selbst noch von Christus und von Maria solche giebt. Soll aber das Weltgericht, soll die Schöpfungsgeschichte dargestellt werden, so kann die Darstellung Gottes nicht entbehrt werden, und die Darstellung solcher Scenen kann nicht entbehrt werden, ohne die Kunst so zu sagen um das Haupt zu kürzen.

Uebrigens kann man die Wirkung des Conflictes leicht in so manchen Aussagen über den Eindruck, den die vorzüglichsten Darstellungen Gottes machen, finden.

Auch wo die Idealisirung im jetzigen Sinne am Platze ist, hat sich der Künstler doch zu hüten, die Gränze des in der Natur möglich Scheinenden zu überschreiten, um nicht das Gegentheil seines Zweckes zu erreichen. Jeder sagt sich sofort, dass, wenn der Gesichtswinkel des Jupiter über eine gewisse Gränze hinaus übertrieben würde, wir vielmehr eine Missgestalt als einen erhabenen Gott würden zu sehen glauben. Ein grosses Auge in einem verhältnissmässig kleinen Gesichte erscheint gegenüber einem kleinen Auge in einem grossen Gesichte geistvoll oder seelenvoll. Aehnliches gilt von der Höhe der Stirne und dem Verhältniss des ganzen oberen Kopftheiles zum unteren. Hiegegen ist der ideale Mund nicht nur kleiner, sondern auch geschwungener als der gewöhnliche. Der Künstler bemerkt dergleichen gar wohl und macht von solchen Bemerkungen Gebrauch. Aber weder die Grösse noch Kleinheit noch Schwingung des einen oder andern Theiles darf übertrieben werden. Die Schönheit liegt ja überall in einem gewissen Masse zwischen einem zu viel und zu wenig, und wenn die Natur sich in den unvollkommneren Bildungen vorzugsweise an das zu Wenig oder zu Viel hält, so wird die Idealisirung nach entgegengesetzter Richtung zu gehen und doch nicht zu weit darin zu gehen haben.

Unter den Nachtheilen, welche jede idealisirende Darstellung im jetzigen Sinne, selbst die berechtigte, um so mehr die unberechtigte zu überwinden hat, und welche beitragen müssen, die Berechtigung derselben in engere Gränzen, als in denen sie sich zu halten pflegt, einzuschränken, ist folgender von besonderer Wichtigkeit.

Darstellungen dieser Art entbehren zwar nicht überhaupt der unterscheidenden Ckarakteristik; es wird das Weib, der Mann, die Jugend, das Alter, die Freude, die Anmuth, die Würde, der Zorn, die Zuneigung Alles noch seinen eigenthümlichen Ausdruck haben, aber Alles sich doch in gewisse allgemeine ideale Typen verlaufen, die nicht nur zwischen verschiedenen Bildern, sondern oft in demselben Bilde mit grösster Annäherung wiederkehren. Denn der in der Realität weit ausgebreitete Kreis individueller menschlicher Gestaltungen, Ausdrucksweisen zieht sich im Aufsteigen zum idealen Schönbeits- und Kunstgebiete immer enger susammen und wird auf dem Gipfel zu einem sehr engen Kreise. Es ist so zu sagen ein kleines Rund, in dem sich alle antiken Idealgestalten zusammendrängen. Die neuern treten als abhängig davon in dasselbe mit hinein oder nur wenig darüber hinaus; insofern es aber der Fall ist, steht die Ausweichung unter dem Einfluss der Individualität des Künstlers und verähnlicht seine Figuren noch von einer andern Seite. Man sehe die Darstellungen von Raphael, Cornelius, Overbeck, Schnorr, Genelli u. s. w. an, und man wird es bestätigt finden. Ja die meisten idealistischen Maler haben so zu sagen nur ein Gesicht beziehentlich für jedes Alter, jedes Geschlecht, jeden Stand, jede Nationalität, welches sie in in dieser oder jener Gemüthsbewegung, wofür sie dann auch ihren stehenden Typus haben, oder in dieser oder jener andern Wendung darstellen, und die Figuren eines ganzen Volkes gleichen sich hienach in vielen Bildern mehr, als sich die Glieder einer Familie zu gleichen pflegen. Im Allgemeinen liegen einem idealistischen Maler bestimmte Gesichter eben so im Handgelenke, wie bestimmte Buchstaben einem Schreiber; und so erhält man eine Art kalligraphischer Menschenschrift von der Hand des Künstlers, die sich wie jede kalligraphische Schrift gut ausnimmt aber wenig Charakter hat, und in der man meist die Vorschrift wiedererkennt. Hieran aber hängt mehr als ein Uebelstand.

Um das Hohe zu messen, bedarf es des Niedern als Elle; wenn aber in einem Bilde, worin Christus mit einem Haufen Judenvolks oder Gott mit menschlichen Persönlichkeiten zugleich auftritt, schon in den untergeordneten Personen so ziemlich das Mögliche der Idealisirung geleistet ist, wie man nicht selten findet, was veranschaulicht dann noch die Höhe Christi oder der göttlichen Person? Wir haben in solchen Bildern etwas Analoges, als

wenn die ungeheure Abstufung zwischen Licht und Schatten, die uns die Wirklichkeit bietet, in wenigen lichten Tönen wiedergegeben werden soll; das Licht kommt doch nur durch den Schatten recht zur Geltung. Zu dem Abstande zwischen dem Hohen und Niederen vermissen wir aber zweitens die Mannichfaltigkeit, die wir gewohnt sind zwischen Persönlichkeiten derselben niederen Stufe zu sehen, da alle auf die höhere Stufe hinaufgerückt sind, und diess widerstrebt uns nicht nur als eine Naturwidrigkeit, sondern ermüdet uns auch durch Monotonie. Die Gesichter werden uns fast gleichgültige Nullen. Nun kann man sich allerdings durch die Schönheit aller einzelnen Figuren mit der Variation, welche das ideale Gebiet noch gestattet und die namentlich in Stellungen und Bewegungen nach dem S. 95 besprochenen Stilprincip möglichst ausgebeutet wird, für diese Nachtheile in gewisser Weise entschädigt finden; man schwimmt so zu sagen in einem Elemente reiner Schönheit, welches seine Wellen nur so weit schlägt, dass deren Gränzen nie überschritten werden. Aber man kann nicht leugnen, dass dieses Schwimmen unter immer gleichem Wellenschlage auf die Länge in die Gefahr geräth, langweilig zu werden.

In einem Urtheile über den bekannten Genremaler Knaus*) las ich einmal: »Die Figuren von Knaus und namentlich seine Köpfe sind bis in die scheinbar zufälligsten Nüancen so prägnant und charakterwahr, dass sie fast immer den Eindruck machen, als müsse man diese Physiognomieen irgendwo schon gesehen haben.« Es ist wahr und man wird dasselbe bei den Figuren jedes guten realistischen Bildes wiederfinden. Aber wohl zu merken: man wird den Eindruck haben, als ob man jedes Gesicht irgendwo einmal im Leben und niemals in der Kunst gesehen habe, wogegen man bei den bessten idealistischen Bildern umgekehrt den Eindruck hat, als habe man dasselbe Gesicht niemals im Leben und hundertmal in der Kunst gesehen.

Bis zu gewissen Gränzen liegt das nun freilich in der Natur der Sache, und so weit es der Fall ist, wer will es tadeln. Das ideale Gebiet giebt eben an sich keine grosse Mannichfaltigkeit her; und indem der idealistische Künstler in der Natur Vorbilder, wie er sie braucht, überhaupt nicht findet, kommt er von selbst dazu,

*) Dioskuren. 1864. S. 382.

in der Hauptsache die schon vorgegebenen Kunstvorbilder und sich selbst zu copiren. Hängen daran gewisse Nachtheile, so müssen wir uns ja in der Kunst überall unvermeidliche Nachtheile gefallen lassen, in so weit sie höhere Vortheile einbringen; es fragt sich nur, in wie weit diess hier der Fall ist. Und sicher würde es mehr der Fall sein und möchten wir überhaupt Nachtheile der genannten Art wenig spüren, wenn sich die Idealisirung überall nicht weiter erstreckte, als bis wohin die Idee ihr Vorschub leistet, sich also auf wirklich ideale Persönlichkeiten beschränkte. Auch dasselbe schöne oder edle Gesicht sieht man gern oft und ohne Ueberdruss im Leben an, warum nicht eben so in der Kunst, und warum nicht um so lieber hier, wenn es doch nicht ganz dasselbe bleibt. Aber auch im Leben würde man es nicht mögen, dass Alles, was sich nicht von Natur schön genug dünkte, schöne Masken trüge, und wäre ein ganzes Volk fast gleich schön, so würde der Reiz verloren gehen, der in der Abstufung des Niedern bis zum Gipfel liegt, und die Kraft verloren gehen, mit der sich der Eindruck hierin gipfelt. Warum aber sollte es auch hierin anders in der Kunst als im Leben sein? Wir brauchen im Grunde in der Kunst nur einen idealen Christus; aber viel Volks in weitem Abstande von Christus; und schon Abschnitt XXIII. gab Gelegenheit zu Bemerkungen in diesem Sinne.

Unstreitig übrigens ist eine Unterscheidung in der Schätzung zu machen zwischen Künstlern, welche die Idealgestalten erst zur Vollendung ausgebildet haben, und den nachgeborenen Künstlern, welche nichts Besseres aber auch nicht viel Anderes thun können, als wiederzugeben, was sie von jenen fertig empfangen haben. Indem wir dem aufwärts steigenden Gange der Kunstentwickelung folgen, sehen wir in jenen mit Freude und Bewunderung die Schönheit, Anmuth, Kraft der menschlichen Gestalt und Bewegung zu einer seitdem nicht überschrittenen Stufe erhoben, und lassen den Anspruch auf eine Abwägung und Abstufung der Höhe, die wir nicht entsprechend bei ihnen finden, zum Theil auch in dem Gebiete ihrer Darstellungen nicht zu suchen haben, gern fallen. Sie waren im Aufsteigen neu und gross. Indem wir aber die spätern idealistischen Künstler immer auf derselben Stufe von geringer Ausdehnung sich herumbewegen sehen, welche von jenen als Gipfel erreicht ist, wie wenn die Höhe des Berges blos aus seinem Gipfel bestände, befällt uns endlich leicht ein Ueberdruss, den wir uns hüten müssen in verkehrendem Rückblick auf die Werke jener

schöpferischen Künstler zu übertragen. In der That aber ist es fast zum Verzweifeln, mit geringen Variationen, ohne neues und meist überhaupt ohne charakteristisches Gepräge, immer denselben höchst vollendeten stilmässigen Gestalten, Stellungen, Faltenwürfen zu begegnen, denen man schon so oft begegnet ist, ohne recht zu wissen, was man dagegen einwenden soll, als dass man ihnen überall auf den Heerstrassen der Kunst begegnet. Man wird ganz blasirt davon und fängt an, an die chinesischen Kunstbücher zu denken, in denen der Maler alle Figuren, die er zu seiner Composition braucht, schon vorgezeichnet findet.

Ich gestehe, von einer solchen Uebersättigung befallen worden zu sein, als ich einmal im hiesigen Kunstverein eine Anzahl religiöser und mythologischer Bilder und Cartons von neueren Künstlern ziemlich hinter einander gesehen, und hienach zeitweis eine Art Erquickung und oppositionelles Gefallen an einem Bilde empfunden zu haben, was mir in derselben Zeit zufällig vor die Augen kam, und das in seiner Ausweichung nach einem entgegengesetzten Extrem Vortheile geltend macht, welche jenen Nachtheilen idealistischer Darstellungen diametral entgegengesetzt sind, freilich zugleich mit Nachtheilen, welche ihren Vortheilen diametral entgegengesetzt sind. Es war ein Stich nach Rembrandt*), darstellend, wie Christus die Kinder segnet. Ich habe denselben Gegenstand schon sonst mehrfach von neueren Künstlern dargestellt gefunden, und überall einen Christus im herkömmlichen Typus, umgeben von einer Anzahl schöner Frauen und kleinen Engeln von Kindern, die Frauen alle in gewählter Attitude und schön gelegten Gewändern gesehen; und fast immer nur den Eindruck gehabt, dass diese Scene im Atelier des Malers nicht sowohl spiele, als nach einem guten Stilrecepte zusammencomponirt — ich brauche geflissentlich diesen Ausdruck statt blos componirt — sei. Anders bei Rembrandt; hier hatte ich (abgesehen natürlich von den holländischen Gesichtern, was für die wesentliche Wirkung gleichgültig ist) den drastischen Eindruck: so ist sie geschehen; oder doch: so konnte sie geschehen sein, und so stand Christus wirklich über der Masse seines Volkes. Die erhabene Einfachheit und Würde Christi tritt hier aus seinen niederen Hüllen und der Umgebung mit einem Haufen gemeinen Volkes mit der Kraft histo-

---

*) In v. Lützow's Zeitschr. I. 1866. 192.

rischer Wahrheit hervor; Christus sitzt da im Freien, in natürlichster Haltung, in grobem, nachlässig fallenden, keine Stilprätension verrathenden und doch nicht stillosen, Gewande, sein Gesicht nach einem alten edlen Typus profilirt, den zugleich ernsten, festen und milden Blick auf das vor ihm stehende Kind von plumper Form gerichtet, dem er die Rechte auf das Haupt legt, indess er es mit der Linken am Arme hält, damit es nicht davon laufe; denn weit entfernt, die Bedeutung dessen, was mit ihm geschieht, zu errathen, wendet es sich, scheu seitwärtsschielend, und steckt maulend den Finger in den Mund, nicht wissend, was der fremde Mann mit ihm will, dem es von seiner Mutter zugeschoben wird. Eine andre hinten stehende Frau hebt ihr Kind, um es in den Bereich Christi zu bringen, wie einen Ballen über eine halb bei Seite geschobene Nachbarin, die sich unwirsch danach umsieht, u. s. w. In keiner Figur giebt sich eine Spur des Bewusstseins der höheren Bedeutung der Ceremonie zu erkennen; die Frauen wollen nur ihren Kindern eine vor der andern die Segnungen einer wunderthätigen Hand zukommen lassen; eine sieht dumm oder neugierig dem Schauspiele zu. Christus allein weiss, was er thut, und erscheint als solcher, der weiss, was er thut.

Und war das nicht wirklich die hocherhabene und zugleich tragische Stellung, die Christus zu einem Volke einnahm, das erst Hosianna und dann Kreuzige ihn schrie; und tritt wohl dieselbe bei den gewöhnlichen idealistischen Darstellungen derselben Scene in gleich scharfes Licht.

Doch bin ich weit entfernt, dieser Auffassungs- und Darstellungsweise der Scene in jeder Hinsicht das Wort zu reden; sondern habe ihrer blos gedacht, weil sie in gewisser Beziehung den idealistischen den Rang abläuft. Im Ganzen hat sie sogar etwas Abstossendes. Denn erbaut kann man sich doch nur von dem Verhältnisse Christi zu dem Volke in diesem Bilde finden; das Gegentheil der Erbaulichkeit liegt in dem Verhältnisse des Volkes zu Christus, und dieses wenig erbauliche Verhältniss in ganz genrehafter Weise darzustellen, kann keinem Bedürfnisse entsprechen, was die religiöse Kunst als solche zu befriedigen hat. Auch war es ja nicht nöthig, die Mütter, die ihre Kinder zu Christus bringen, als Repräsentanten der Masse des gemeinen Volkes darzustellen; sie konnten einem edleren Theile des Volkes entnommen werden; und aus religiösem Gesichtspuncte kann es sich über-

haupt wesentlich nur handeln, die Scene mit symbolischem Charakter so darzustellen, dass die höhere Bedeutung einer Segnung der Kindheit durch Christus vielmehr verstanden als unverstanden sich ausprägt und dem Beschauer in diesem Sinne anschaulich einprägt. Ja, hätte ich viele realistische Darstellungen solcher Scenen in Rembrandt's Sinne gesehen, so möchte ich mich um so mehr an einer nur nicht gar zu verblasen gehaltenen idealistischen erfreuen; nur dass man vielmehr die idealistisch gehaltenen in Haufen sieht. Wenn ich aber sagte, man werde ganz blasirt von der Wiederkehr solcher Darstellungen, hätte ich vielmehr nur sagen sollen, dass ich selbst es geworden. Der herrschende Geschmack hingegen ist so durch die herrschenden Muster unterjocht worden, dass er nun nach einem Gewohnheitsbedürfniss überall sucht, was er überall findet.

So blasirt aber bin ich doch nicht, dass ich nicht in der Raphael'schen Sixtina und dem Gesicht des Ezechiel noch die schönsten und erhabensten Werke der Malerei zu finden, Cornelius apokalyptische Reuter zu bewundern und mich an so vielen Darstellungen von Genelli u. s. w. zu erfreuen vermöchte, Bildern, die dem Ideal geben, was des Ideals ist, indem sie sich in einem Gebiete, was der Vorstellung schon ganz idealisirt vorgegeben ist, auch ganz halten; und es giebt ja ein solches Gebiet, was durch Glauben, Mythus, Dichtung, Symbolik reich bevölkert ist mit göttlichen Persönlichkeiten, mit Engeln, Erzvätern, Heiligen, sogar heiligen Thieren, mit Göttern, Heroen, Heroinen; und ich sollte meinen, darin fände der idealisirende Künstler schon genug Spielraum für die reine Befriedigung des Bedürfnisses idealer Gestaltung. Wo aber das reale Gebiet von diesem idealen nur überragt wird, dieses in das reale hinabreicht, sollte meines Erachtens die Darstellung auch nur mit den in das ideale Gebiet gehörigen Gestalten gekrönt werden, indess das Streben, das reale Gebiet mit in die Höhe zu schrauben, durch nahe Nivellirung des Niedern und Hohen nur überwiegende Nachtheile obgenannter Art bringen kann.

Dabei gebe ich zu, um auch Gegenrücksichten ihr Recht zu lassen, dass es doch in biblischen Bildern sich rechtfertigen kann, die gemeinen Juden und untergeordneten Persönlichkeiten überhaupt, statt mit den heutigen Mauschelgesichtern, mit einem bis zu gewissen Gränzen idealisirten Gepräge darzustellen; nur

dass es in massvoller Weise und ohne so tiefgreifende Schädigung der Charakteristik geschehe, wie man zu finden gewohnt ist. Wir stellen uns ja die alten Juden, die in den biblischen Geschichten spielen, gar nicht mit den Gesichtern der heutigen gemeinen Juden vor, schon dessbalb nicht, weil die Maler uns gewöhnt haben es nicht zu thun; aber auch wohl dessbalb nicht, weil der Charakter der Heiligkeit jener Geschichten sich für uns in gewisser Weise auf das darin lebende und webende Volk im Ganzen reflectirt. Umgekehrt trägt die, in veredeltem Typus gehaltene, Darstellung des ganzen Volkes dazu bei, Darstellungen, deren Hauptabsicht und Hauptinteresse gar nicht in charakteristischer Darstellung der uns umgebenden Wirklichkeit zu suchen ist, über den Eindruck einer solchen zu erheben und eine höhere Stimmung zu begünstigen. Und wenn eine anthropologische Wahrscheinlichkeit besteht, dass die gemeinen Juden vor Alters doch wie die Mauschels von heute ausgesehen haben, so hat sich nach einer schon früher (S. 64) gemachten Bemerkung der Künstler nicht um die wissenschaftliche, sondern um die herrschende Vorstellung derer, auf die er zu wirken hat, zu kümmern.

Aber mit all' dem sind die Nachtheile solcher Idealisirung nicht gehoben, nur durch Vortheile überboten; und man braucht nur so ins Bodenlose mit der Idealisirung zu gehen, als man oft gegangen sieht, so überwinden die Nachtheile und nimmt die höhere Stimmung, die man etwa noch dadurch erweckt finden kann, den Charakter einer solchen an, wie sie durch eine Rede in schönen Phrasen erweckt wird, so lange man dem Sinne nicht auf den Grund geht.

Hier, wie überall, wo ästhetische Vortheile und Nachtheile mit einander streiten, lässt sich eine feste Gränze des Rechten nicht ziehen, — immer wieder haben wir hierauf zurückzukommen — und muss man eine gewisse Breite zugestehen. Kann ich nun meinen Geschmack, der in der heutigen idealistischen Kunst, Alles in Allem genommen, zu viel nach dem einen Extrem neigende Schablone findet, nicht Andern aufdringen wollen, so dürften doch mit Vorigem die Vortheile und Nachtheile, die man hiebei abzuwägen hat, richtig bezeichnet sein; mag man sie immerhin in Würdigung der heutigen Kunstleistungen anders abwägen, als meiner eigenen Empfindung entspricht.

Nun aber geht man mit der Idealisirung oft sogar in Gebiete

herab, wo die Vorstellung überhaupt nicht mit einer Idealisirung vorangeht, auf Grund der missverstandenen Rede, die Kunst solle uns in ein höheres Reich über die Wirklichkeit erheben. So sieht man hier und da gemalte Volksscenen aus der Profangeschichte oder dem profanen Leben, wo alle Gesichter schön, alle Stellungen anmuthig, alle Kleider neu, harmonisch in Farbe und von gewähltem Faltenwurfe sind, oder wo es wenigstens mehr der Fall ist, als dass wir eine Volksscene darin wiederfinden könnten; und es giebt Personen, welche Gefallen an solchen Darstellungen finden, ohne freilich wirklich in ein höheres Reich dadurch gehoben zu werden; denn das vorgespiegelte Reich ist unmöglich, und es ist unmöglich, sich hinein zu versetzen. Der Maler selbst hat sich nicht hineinversetzt, und die schönen anmuthigen Gestalten in den allgemeinen Rahmen, den die Idee gezogen, vielmehr hineingesetzt, als aus ihr heraus entwickelt; und wie er sie einzeln nach einem allgemeinen Schönheitsschema hineingesetzt hat, halten sich die Beschauer an das Einzelne oder finden sich im Allgemeinen und in unbestimmter Weise durch die Menge von Schönheit berauscht, die sie hier auf einmal zusammen sehen, indess sie in der Wirklichkeit lange auch nur nach einer einzigen Probe davon suchen könnten. Aber der Gewinn des Gefallens, den sie hievon haben, wird durch den Verlust überboten, den sie bei andern Kunstwerken dadurch erleiden, dass ihnen die höhere Schönheit, die aus der inneren Zusammenstimmung alles Einzelnen zur Idee des Ganzen hervorzuleuchten und durch den Eindruck der Wahrheit Kraft zu gewinnen vermag, verloren geht. Ein richtiger Sinn, der sich diesen Gewinn wahrt, wird durch die Untreue jener Darstellungen mehr verletzt, als durch die gehäufte Wohlgefälligkeit des Einzelnen erfreut.

Die schönen reizenden Gestalten und Stellungen sind uns ja darum nicht verloren, dass wir sie nicht am falschen Orte angebracht sehen. Nicht nur dass wir sie in Darstellungen aus jenem idealen Gebiete suchen und finden können, so entbehrt auch die Wirklichkeit selbst ihrer nicht; man muss nur die Gelegenheiten aufsuchen, wo sie vielmehr in die Wahrheit der Idee hineintreten als aus ihr heraustreten.

So mag auch in einer Bauernhochzeit die Braut als ein hübsches Mädchen dargestellt werden; denn warum dem Maler zumuthen, vielmehr eine Hochzeit mit einer garstigen als hübschen

Braut zu malen. Man heirathet am liebsten ein hübsches Mädchen, man malt sie am liebsten und sieht die gemalte am liebsten. Wo gar kein Interesse an einer Scene vorliegt, ist sie überhaupt nicht zu malen, und meist gipfelt das Interesse an einer Scene in einer Person als Centrum der Beziehungen darin. Dadurch nun, dass die Braut hübsch ist, gewinnt sie nicht nur selbst, sondern gewinnen auch alle Beziehungen dazu an Interesse und Reiz. Wenn die bäuerliche Braut aber nicht blos hübsch sondern auch fein aussieht, wenn die Brautjungfern und Zuschauerinnen sämmtlich auch hübsche oder doch interessante Gesichter haben, so haben wir statt einer Bauernhochzeit nur die Maskerade einer solchen und alle Beziehungen verlieren durch das Gefühl der Unwahrheit an Interesse und Reiz. Nun findet freilich hierin wieder keine bestimmte Gränze statt. Warum soll es nicht auch unter den Brautjungfern bei Bauernhochzeiten ein und das andere hübsche Mädchen geben, und wenn man in der Wirklichkeit am liebsten die Hochzeit ansieht, wo es deren am meisten giebt, warum soll nicht der Maler eine solche in der Idee und Darstellung vorziehen, wo es am meisten giebt. In der That, er mag es; nur dass, wenn er zu viel darin thut, das Gefühl der Unwahrscheinlichkeit beim Zuschauer überwiegend wird, und die Freude an der naturgetreuen Erfüllung der Idee des Gegenstandes mehr verkürzt wird, als durch die Freude, ein schönes Gesicht mehr zu sehen, gewonnen wird; daher der Maler besser thun kann, lieber eins weniger, als eins mehr zu malen; abzählen lässt sich's freilich nicht, wie viel. Ja er kann es in seinem Vortheil finden, alle schönen reizenden Gesichter bei Seite zu lassen, wenn er eine Scene darstellt, wo sie doch gewöhnlich fehlen und mit der Natur der Scene nichts zu schaffen haben; nur muss er dann ein Interesse auch abgesehen davon in die Scene zu legen und um so mehr durch naturgetreue Charakteristik zu befriedigen wissen.

Beides freilich vermögen viele Künstler nicht, und so sind manche Genrebilder der Art, dass sie ihren ganzen Reiz nur der Schönheit oder Anmuth der darin auftretenden Personen verdanken, die dadurch, dass sie der Scene unwesentlich und an sich fremd, wenn nicht gar widersprechend ist, eine Einbusse an der Kraft der Wahrheit mitführt, welche ein so wesentliches Lebensmoment der Schönheit ist. Man kann zwar an solchen Bildern immer noch von gewisser Seite Gefallen finden, wenn sie nicht durch zu starken Widerspruch mit der Wahrheitsfoderung ver-

letzen, doch wird den Beschauer immer ein Gefühl dabei beschleichen, dass der Künstler so zu sagen der Idee geschmeichelt oder ihr etwas abgeschmeichelt habe, was der Strenge der Kunst widerspricht. *)

Zur Erläuterung will ich an ein Bild von Lasch erinnern, welches einmal im Leipziger Kunstverein ausgestellt war, und vielen Beifall erwarb; auch hat es in einer Berliner Ausstellung die kleine goldne Medaille für Kunst erhalten. Es stellt den Heimgang einer Bauerngesellschaft von einer Kirmess dar. Den Mittelpunct des Bildes nimmt ein jubelnder trunkener Bursch ein; und auch einem Burschen hinten sieht man an, dass er des Guten zu viel gethan hat. Hierin und in einer Geige, die einer der Heimkehrenden trägt, liegt aber auch Alles, was man charakteristisch für den Heimgang von Dorfleuten aus einer Kirmess finden kann. Die 6 oder 7 Bauermädchen, die im Zuge mitgehen, sammt einem Kinde, das von einem Bauer getragen wird, sind alles ganz allerliebste reizende Geschöpfe mit einer Lieblichkeit und selbst Feinheit des Ausdruckes und Behabens, dass man sie nur gern ansieht; aber wo giebt es ein Dorf mit lauter solchen reizenden Geschöpfen. Und wie passen solche feine Gesichter zu den groben Schuhen. Zwar ist einigen Gesichtchen ein Zug bäuerlicher Naivetät gleichsam als Würze beigemischt, der sie in der That noch reizender macht; doch ist das Verhältniss der Wirklichkeit eben damit verkehrt, dass der Grundzug die Nebenrolle spielt. Im Uebrigen ist der ganze Zug so gehalten, dass ein Bekannter von mir, der mit bäuerlichen Verhältnissen vertraut ist, gar nicht glauben wollte, das Bild stelle wirklich den Heimgang von einer Kirmess dar, vielmehr den Titel des Bildes »Nach der Kirmess« als einen Hingang nach einer solchen deutete; der Jubel des Burschen sei blos ein Jubel vorweg. »Oft genug sei er selbst bei Bauerkirmessen gewesen, und wisse sehr wohl, dass es bei der Heimkehr von solchen ganz anders aussehe und zugehe, wie hier, wo noch die grösste Sauberkeit und Ordnung unter den Heimkehrenden herrsche, nicht einmal Bierflecke auf den Hosen der Betrunkenen zu sehen wären.« Nur

*) Eine Mehrzahl von recht plumpen Beispielen falscher Idealisirung fand ich Anlass in einer kleinen Schrift »Ueber einige Bilder der zweiten Leipziger Kunstausstellung, von Dr. Mises. Leipzig 1859«, mit aufgenommen in die kleinen Schriften von Mises, zu besprechen.

der Umstand vermochte ihn endlich von seinem Irrthum zu überzeugen, dass im Hintergrunde eine Kirchweihfahne auf einer Schenke aufgesteckt ist, welcher die Heimkehrenden den Rücken zuwenden.

Fragte mich nun jemand, ob ich das Bild lieber angesehen haben würde, wenn die lieblichen Bauermädchen durch plumpe Bauerdirnen, wie man sie in jedem Dorfe findet, ersetzt und die Hosen des Trunkenen voll Bierflecken wären, so würde ich es durchaus verneinen; vielmehr hätte ich es dann gar nicht ansehen mögen, und die realistische Wiedergabe der Unreinlichkeit hätte gar Ekel erweckt, während ich jetzt mich gern mit den einzelnen Gestalten beschäftige; aber wie ich sie in der Idee des Ganzen zu verknüpfen suche und an dieselbe halte, fangen sie mir an zu missfallen, ich finde mich gestört, und das sollte nicht sein. Vermochte der Künstler den Gegenstand nicht zugleich wahr und anmuthig darzustellen, so sollte er ihn überhaupt nicht darstellen.

Kunstwerke der Art, in welchen die Idee blos benutzt ist, um Schönheiten wie an einem Faden aufzureihen, ohne dass das gemeinsame Dasein dieser Schönheiten in der Idee des Ganzen wesentlich wurzelt, verhalten sich zu den ächten, wo sie im Zusammenhange mit minder schönen und nach Umständen selbst unschönen Einzelheiten aus der Idee selbst hervorwachsen, wie der ganz aus Blumen zusammengesetzte durch einen Faden zusammenhängende Kranz zur blühenden Pflanze mit Blüthen, Stengeln, Wurzeln. Man kann in ersterm viel mehr schöne Blumen anbringen, als letztere von selbst zu tragen vermag, kann sich auch wohl einmal den Kranz gefallen lassen, da man immerhin gern viel Schönes beisammen sieht, ohne überall zu fragen, wie es zusammenhängt; aber die Kunst soll doch vielmehr einem Garten voll blühender Pflanzen als einer Halle, in der Kränze aufgehangen sind, gleichen; und während man der blühenden Pflanzen niemals überdrüssig wird, wird man der Kränze sehr bald überdrüssig.

Wieder aber will ich zugeben, dass ein leiser Zug der Idealisirung, der im Zusammenhange durch das Ganze einer Darstellung aus realem Gebiete geht, einen Reiz darüber breiten kann, welcher den Nachtheil überbietet, der daran hängen bleibt, dass die Darstellung nicht mit der vollen Kraft aus dem Leben selbst gegriffener Wahrheit wirkt. Die Idealisirung muss nur eben leise genug sein, dass das Gefühl eines Widerspruches mit der

Wahrheit nicht über die Schwelle tritt, vielmehr uns Alles noch zu einer in den bestehenden Bedingungen der Wirklichkeit begründet scheinenden Möglichkeit zu stimmen scheint. Dann können wir uns wirklich daran erfreuen, als an etwas, was, wenn es nicht in der Regel so ist, doch so sein könnte und so sein möchte. Hieher rechne ich Darstellungen von Leopold Robert und Ludwig Richter.

In der That, bei den Familien- und Volksscenen Lugwig Richters, um uns an diess nächstliegende Beispiel zu halten, hat man im Allgemeinen das Gefühl, es sind Scenen eines glücklichen Familienlebens oder eines gesegneten Volkslebens, wie solche wohl sein könnten und wir wünschen möchten, dass sie überall wären. Sie erscheinen uns vom Künstler aus der Masse derer, die allenthalben zu sehen sind, die aber zu sehen nirgends ein Interesse hat, herausgehoben, und das Reizende darin mit einer so feinen, eingehenden und treffenden Charakteristik durchdrungen und diese umgekehrt so reizend gewendet, das Ganze so harmonisch gestimmt, dass wir nichts zu wenig und nichts zu viel finden, und nicht sowohl eine Ueberhebung über die Wirklichkeit, als eine leise Erhebung der Wirklichkeit in ein mustergültigeres Gebiet darin erkennen können. Einer solchen aber können wir uns gar wohl erfreuen, wenn schon diese Darstellungen nicht den Eindruck machen, so rein aus dem realen Leben gegriffen zu sein, als z. B., um nur ein paar neuere Namen zu nennen, Bilder von Defregger und Bildchen von Hendschel, die sich noch enger an das Leben, wie wir es zu finden gewohnt sind, anschliessen, und mit der grösseren Entfernung vom Ideal der Gefahr, einen durchgehenden Typus erkennen zu lassen, noch weniger unterliegen. Auch diese aber verfallen damit nicht ins Prosaische und Gemeine, da vielmehr auch sie Seiten des Lebens, welche das Gemüth oder den Humor ansprechen, in Scene zu setzen wissen. So kann die Darstellung von Scenen aus dem realen Leben überhaupt etwas mehr ans Ideale anklingen oder mehr den Eindruck rein realistischer Wahrheit anstreben; und beiderlei Darstellungen können jede in ihrer Art erfreulich sein.

Und so, um noch einmal auf die Darstellungen auf idealem Gebiete zurückzublicken, werden durch vorwiegend idealisirende Darstellungen heiliger Geschichten solche in Rembrandt's Sinne nicht ausgeschlossen sein, nur dass nicht so bis ins Niedrige damit herabgestiegen werde, als in obigem Beispiele, und als Rem-

brandt überhaupt liebt. Nur eben sahe ich ein neues Bild von Hofmann in Dresden, Christus vom Schiffe aus dem Volke predigend, ein in gewissem Sinne reizend schönes Bild; aber ich sahe eben nur Christus, der einer reizend schönen, reizend gruppirten Versammlung aus der Kunstwelt predigt, nicht Christus, der einem Volke predigt. Von Rembrandt hätte ich nicht jenen, aber diesen gesehen.

Auch im Felde des Porträts wird man sich vor Exclusivität zu hüten haben. Ein in unserem jetzigen Sinne idealisirtes Porträt ist ein geschmeicheltes. Nun lässt sich zwar der Mensch im Porträt wie in der Rede gern schmeicheln, aber die Schmeichelei gefällt eben nur dem Geschmeichelten; jeder Andre zieht das wahre Porträt vor. Es giebt Porträts alter Meister mit rother Nase, klumpigen Gesichtszügen, verschwommenen Augen, die uns doch besser gefallen, die wir kunstmässig schöner finden, als die geschmeicheltsten und einschmeichelndsten Porträts so mancher neuen Künstler. Vor Kurzem lag mir eine Sammlung von Photographieen nach Porträts der literarisch berühmten deutschen Frauen neuer Zeit vor. Bei den meisten fühlte man heraus, die Porträts seien geschmeichelt, und blätterte mit einer Art störenden Misstrauens das ganze Werk durch.

Dennoch kann auch bei Darstellung realer Persönlichkeiten eine Idealisirung bis zu gewissen Gränzen im Rechte sein, wenn nämlich die Darstellung eine monumentale sein soll, indem Monumente gewissermassen zugleich Apotheosen sind, und es einen gerechtfertigten Zweck haben kann, einen grossen Mann nur nach der Seite seines Wesens, die ihm das Monument verdient hat, für die Nachwelt zur charakteristischen Darstellung zu bringen. Hier mögen Züge in dieser Richtung stärker hervorgehoben, widerstrebende mehr gemildert werden, als es sich mit einer ganz naturwahren Charakteristik überhaupt verträgt. Mancher Wohlthäter der Menschheit ist doch der Sinnlichkeit mehr als billig ergeben gewesen; die Erinnerung hieran in seinem Antlitze aufzubehalten, kann seinem Andenken und der Wirkung dieses Andenkens nicht frommen. Nur muss man sich nicht verhehlen, dass, indem man mit monumentalen Darstellungen vielmehr eine Idee, die in dem Menschen ihre Vertretung gefunden hat, als den Menschen selbst darstellt oder zwischen jener Darstellung und seiner individuell zutreffenden Darstellung schwankt, die Kraft des Eindrucks, der an der

Wahrheit hängt, geschwächt und das Interesse, was man insbesondere an der Wahrheit einer Porträtstatue nimmt, nicht befriedigt wird. Ein Monument, was den Menschen in voller Treue wiedergiebt, wird in dieser Hinsicht immer einen stärkern Eindruck machen, nur leicht den Zweck des Monuments verfehlen, wenn die äussere Erscheinung des Menschen dem monumentalen Charakter widerspricht. Am glücklichsten, wo ein Conflict in dieser Hinsicht nicht besteht, und der Künstler seinen Mann wie jener Steinmetz, dessen ich S. 39 gedachte, seinen Kaiser abkonterfeien kann; aber allerdings sind Conflicte der Art nicht selten.

Ein frappantes Beispiel der Verlegenheit, den Conflict zu lösen, ja der Unmöglichkeit ihn glücklich zu lösen, bot das im Wiener Stadtpark aufzustellende Monument für den Lieder-Componisten Franz Schubert dar.*) Zur Errichtung desselben war ein Capital zusammengebracht und drei Künstler, Wiedemann in München, Kundtmann in Rom und Pilz in Wien eingeladen, sich mit Skizzen an der Concurrenz um die Ausführung zu betheiligen. Keine der drei Skizzen genügte, und wie war es auch möglich, sagt der Berichterstatter »wo wie bei Schubert nicht nur der geistige Mensch, mit seinem tief innerlichen, feinbesaiteten, Seelenleben, sondern auch die äussere Erscheinung in ihrer charaktervollen unschönen Derbheit so wohl unter sich, als mit den Stilgesetzen der Plastik in Widerspruch gerathen. Diesen fast wie der edle John ins Breite gegangenen Körper, ... diesen feisten Krauskopf mit den Schlemmerlippen und der bebrillten Stumpfnase, wer will ihn uns bilden in ganzer Figur, wer kann es, ohne seinem eigenen, dem Genius des göttlichen Sängers Eintrag zu thun, der für uns der Inbegriff alles Zarten und Innigen, die Psyche des deutschen Liedes selber ist.«

Wiedemann hatte die Erscheinung Schuberts mit der Unordnung seiner Haare, dem freistehenden Vatermörder, dem ausgerundeten Bäuchlein so naturalistisch wiedergegeben, dass die geistige Bedeutung des Mannes darüber nicht zur Aussprache kam, vielmehr derselbe erschien »wie ein äusserlich wohlconditionirter Beamter, der sich in nachdenklicher Stellung zwischen Daumen und Zeigefinger eine Prise aufbewahrt, mit der er, sobald ihm der richtige Gedanke gekommen, seine Nase belohnen wird«; wogegen der Pilz'sche Schubert »in seiner echt plastischen, das Kleine und Kleinliche verschmähenden, Haltung, mit dem Ausdrucke des Nachdenkens, des künstlerischen Denkens einen günstigen Gesammteindruck machte, aber sich ganz fremdartig gegen den wirklichen Schubert darstellte, »keinen traulich ansprechenden Zug desselben enthielt.« Ebensowenig befriedigte Kundtmann's Skizze.

Der Berichterstatter empfiehlt nun, um die Schwierigkeit der Aufgabe, die sich einmal nicht heben liess, wenigstens zu reduciren, statt einer ganzen

*) Beiblatt zu v. Lützow's Zeitschr. f. bild. K. 1866. no. 20.

Porträtstatue blos eine Büste zu geben, und diese mit reliefartigem, an die Architektur sich anschliessenden Schmuck zu umgeben. Vielleicht aber wäre es besser, bei so starken Conflicten von einer Porträtstatue überhaupt abzusehen, und dem Andenken des Mannes lieber eine Stiftung mit dem Namen und im Sinne desselben zu widmen.

XXVIII. Symbolisiren.

Der allgemeinste Begriff des Symbolisirens liegt darin, dass für eine Sache ein Zeichen derselben dargeboten wird, was die Vorstellung derselben zu erwecken im Stande ist und dadurch dieselbe zu vertreten vermag.

In sehr weiter Fassung des Symbols nun kann alles Körperliche als Symbol von etwas Geistigem dahinter angesehen werden, der Leib als Symbol der Seele, das Lachen als Symbol der Fröhlichkeit, das Weinen als Symbol der Trauer, die ganze sichtbare Welt als Symbol eines nicht erscheinenden, doch mit ihrer Erscheinung in Beziehung stehenden, Geistes. Auch kommt eine so weite Fassung des Symbols in allgemeinen Betrachtungen wohl vor, wonach die ganze sichtbare Natur wie die ganze Kunst einen symbolischen Charakter annähme. Aber in der Regel und namentlich auch in der Kunstbetrachtung fasst man den Begriff des Symbolisirens doch enger, indem man unter übriger Festhaltung desselben die Zeichen, welche ohne unser Zuthun durch natürliche oder göttliche Vermittelung an das Geistige geknüpft sind, vom Begriffe des Symbols ausschliesst, und vielmehr als directen oder natürlichen statt als symbolischen Ausdruck des Geistigen betrachtet, so, wenn die Gemüthsbewegungen eines Menschen durch die von Natur daran geknüpften Mienen und Geberden ausgedrückt werden, oder das Walten der göttlichen Gerechtigkeit im Gange einer wirklichen Begebenheit sich ausspricht. Hiegegen gilt es als Symbol, wenn Gott durch die Gestalt eines würdigen Alten dargestellt wird, seine Erhebung über der Welt durch die Erhebung dieser Gestalt über den Wolken,

Christi Geduld durch seine Darstellung als Lamm, die Dummheit eines Menschen durch Eselsohren. Denn in Wirklichkeit drückt sich Gottes Geist nicht in einer Menschengestalt und seine geistige Höhe nicht in einer sichtbaren Höhe, sondern einem allgegenwärtigen Wirken aus, drückt sich Christi Geduld nicht in der Erscheinung eines Lammes aus und hat der dümmste Mensch keine Eselsohren.

Der zu weiten Fassung des Symbols wonach jedes sinnliche Zeichen des Geistigen als Symbol desselben gilt, steht eine zu enge gegenüber, wonach blos sinnliche Zeichen des Geistigen als Symbol gelten sollen, da vielmehr nach der geltenden Gebrauchsweise des Symbolbegriffes in der Kunstbetrachtung auch Sinnliches symbolisch für Sinnliches eintreten kann.

So findet man wohl in antiken Reliefs, dass ein Haus, was nicht ganz dargestellt werden kann, und doch zum Verständniss des Ganzen gehört, durch einen blossen Pfeiler dargestellt ist; ein ganzes Gebirge durch einen einzelnen Stein, ein Wohnzimmer durch einen aufgehangenen Teppich *); hier ist es überall ein charakteristischer Theil, der symbolisch das Ganze vertritt.

Im Vaticanischen Museum findet sich eine Reihe Herculesstatuen **), welche die sämmtlichen 12 Kämpfe des Halbgotts zeigen. Man sieht aber diesen immer ganz allein und die Gegner, die er bekämpft, den dreileibigen Geryon, den König Diomed mit seinen Rossen, ganz klein daneben gebildet, gleichsam nur zur Erklärung der gewaltsamen Stellungen des Heros (Tölken, über das Basr.). Hier wird das Grosse durch sein Bild im Kleinen symbolisirt.

Andremale kann die Wirkung durch das Wirkende, oder das Wirkende durch die Wirkung oder Aehnliches durch einander symbolisirt werden. Die meisten Symbole beruhen auf Vorstellungsassociation; viele sind auch rein conventionell, oder doch nur mit Rücksicht auf die Convention zu verstehen.

Wenn, wie öfters in alten Bildern, Gottes Betheiligung an einer Scene durch eine aus den Wolken herabgestreckte Hand bezeichnet wird, so haben wir zugleich das Geistige durch das Körperliche, die Wirkung durch ein Wirkendes, das Ganze durch einen Theil, das seiner Bedeutung nach Erhabene durch ein räumlich

*) Tölken, über das Basrelief S. 82.

**) Abbild. im zweiten Th. des Mus. P. Cl.

Erhabenes vorgestellt; immer noch aber bedarf es der Convention, das Symbol zu verstehen.

In Darstellung Gottes oder als göttlich vorgestellter Persönlichkeiten kann das Symbol überhaupt dreifacher Art sein. Entweder die Kunst versucht, der Idee solcher Persönlichkeiten durch Idealisirung menschlicher doch so nahe als möglich zu kommen; oder sie ändert den menschlichen Typus zur Repräsentation darüber hinausgehender Vermögen oder Kräfte widernatürlich ab; oder sie begnügt sich ein irgendwie historisch motivirtes conventionelles Zeichen zur Anknüpfung der Vorstellung zu geben. Ersteres z. B., wenn sie Gott durch einen Menschen mit dem Ausdruck grösstmöglicher Höhe und Würde, die von der Kunst erreichbar ist, darstellt; das Zweite, wenn der Hindu Götter mit vielen Köpfen und Armen darstellt; das Dritte, wenn Gott durch ein Dreieck in einem Lichtschein, der heilige Geist durch eine Taube u. dgl. dargestellt wird.

Auf antiken Sarkophagen sieht man vielfach Darstellungen, welche auf Tod und Begräbniss Bezug haben, und damit die Bestimmung des Sarkophages symbolisch bezeichnen; als wie Thaten der Heroen, welche den Olymp errungen, von Göttern geraubte oder (wie in der Niobengruppe) getödtete Sterbliche, den ewigen Schlaf des Endymion, ausgezeichnete Todesfälle der Heldensage (wie Phaethon, Meleager, Agamemnon) Triumphfahrten nach den Inseln der Seligen u. a. (Vgl. Tölken, über das Basrelief S. 92.)

Der symbolische Ausdruck von Allgemeinbegriffen als wie Gerechtigkeit, Tapferkeit und Weisheit in ausgeführtem Bilde nimmt den Namen Allegorie an.

Das Symbolisiren setzt die Kunst überhaupt in den Stand, nicht nur Abstracta des Verstandes und Concreta des Glaubens, sondern auch sinnliche Gegenstände, deren Anschauung über die Tragweite unserer Sinne oder deren Darstellbarkeit den Rahmen eines Kunstwerkes übersteigt, doch in dasselbe aufzunehmen, und dadurch das Gebiet der Kunstanschauung über das der natürlichen Anschauung hinaus zu erweitern, endlich in einfachen Symbolen Verhältnisse zur leichten und deutlichen Anschauung zu bringen, die bei directem Ausdruck sich durch ihre Complication mit andern Verhältnissen einer gleich leichten und deutlichen Auffassung entziehen.

Wenn nun die symbolische Darstellung in dieser Hinsicht in Vortheil gegen die directe treten kann, so entgeht sie damit doch

nicht den Nachtheilen, welche jede Verletzung der Naturwahrheit mit sich führt, wonach der natürliche Ausdruck überall vorzuziehen ist, wo er möglich und mit gleicher Leichtigkeit für die Auffassung herzustellen ist.

Allgemein gesprochen leidet jeder symbolische Ausdruck, abgesehen von der Gefahr der Verwechslung mit der Sache des Symbols selbst, an Schwäche des Eindrucks in Verhältniss zu gleich leicht auffassbaren natürlichen Ausdrucksweisen, und symbolische Darstellungen würden daher ganz zu verbannen sein, wenn überall natürliche dafür zu Gebote ständen, nicht ein verhältnissmässig schwacher Eindruck von etwas Starkem, was sonst gar nicht dargestellt werden könnte, noch stark und werthvoll sein könnte, und nicht das Schwache die Stärke dessen, womit es zusammenhängt, mehren könnte.

Fr. Vischer*) hat einmal über das Kaulbach'sche Bild der Zerstörung Jerusalems geäussert, es wäre »reiner ästhetisch, tiefer künstlerisch« gewesen, wenn die Scene der Erstürmung des Tempels so behandelt worden wäre, so gewaltig in Gestalten, Leidenschaften, Gruppen, Bewegung, Stimmung des Ganzen, dass hieraus allein, ohne Zuthat von Propheten und Engeln, der Eindruck eines grossen weltgeschichtlichen Actes, eines Weltgerichtes, hervorginge.« Gewiss, nur fragt sich, wie eine solche Leistung ohne die symbolische Zuthat überhaupt möglich war. Man hätte eben nur die Erstürmung irgend einer Stadt, aber nicht die weltgeschichtliche Bedeutung dieser Erstürmung gesehen. Nun wird man nicht in Abrede stellen können, dass dieses Bild mit seiner Symbolik mehr den Verstand beschäftigt, wie es auch mit dem Verstande componirt ist, als einen »tiefen« einheitlichen ästhetischen Eindruck macht. Aber die Art Bedeutsamkeit, auf die es bei ihm abgesehen war, konnte es doch blos durch Symbolik erlangen, und auch dem Verstande kann man eine Befriedigung durch glückliche Combination anschaulicher Mittel wohl gönnen, ohne freilich den Hauptzweck eines Kunstwerkes darin suchen zu können.

Die alten Aegypter stellten Götter mit Adler-, Löwen-, Stierköpfen dar, um die Eigenschaften der Scharfsicht, Stärke, fruchtbaren Kraft, dadurch zu symbolisiren. Uns scheint diess abgeschmackt, mit Recht, weil uns natürlichere oder der natürlichen sich mehr nähernde Ausdrucksweisen in der Bildung und dem Ausdruck des menschlichen Hauptes und feinere Züge dazu zu Gebote stehen und die Nachtheile der schroffen Verletzung der Naturwahrheit für uns durch kein Gegengewicht aufgewogen werden. Aber

*) Lützow, Zeitschr. 1865. S. 231.

für die alten Aegypter trug diese Symbolisirung nicht den Charakter einer gleichen Absurdität. Sie wussten noch nicht eben so wie eine weiter fortgeschrittene Kunst vermag, den Ausdruck höherer Eigenschaften in der Bildung der menschlichen Gestalt und Züge deutlich auszuprägen; wogegen es leicht war, sie durch Thiersymbolik auszuprägen; und da ihnen die Thierwelt selbst als eine Götterwelt und ein Behältniss jenseitiger Seelenwelt galt, so war das, was uns vielmehr als eine Erniedrigung durch das Symbol erscheint, für sie eine Erhöhung. Diese Vortheile haben bei ihnen hingereicht, den Nachtheil der Naturwidrigkeit zu überwinden. Absolut genommen steht ihr Geschmack tiefer als der unsere, weil er auf einer minder hohen und entwickelten Culturstufe beruht, und der unsere ein höheres und volleres Genüge gewährt; aber für ihre Culturstufe war er doch vielleicht in seinem Rechte.

Wir können eine analoge Bemerkung bezüglich der oben berührten Symbolik der Hindus machen. Der Grieche stellt den Ausdrück einer über die menschliche erhobenen Macht und Grösse symbolisch durch die Idealgestaltung des Menschlichen so approximativ als möglich dar; der niedern Kulturstufe der Hindus war diese Möglichkeit versagt, und so griffen sie beispielsweise dazu, einen Gott statt blos mit zwei Armen mit zwanzig Armen zu versehen und mit zwanzig Schwertern drein schlagen zu lassen; sie wussten die übermenschliche Kraft eben noch nicht anders darzustellen, und doch war bei ihnen so gut als bei den Griechen ein Bedürfniss dazu vorhanden.

So sehr uns nun dergleichen anwidern mag, haben wir doch Anlass, nachsichtig gegen solche Ungeheuerlichkeiten zu sein, nachdem wir uns die widernatürlichen Sphinxe, Centauren und geflügelten Engel gefallen lassen. Wie wir derselben gewohnt worden sind, mögen die Hindus jener Darstellungen gewohnt worden sein, nachdem sie ihre Verwendung zu Zwecken des Cultus gefunden. Jedenfalls ist der Unterschied nur relativ. Freilich sind die Hindus so weit in solchen Ungeheuerlichkeiten gegangen, dass man sagen möchte: da hört Alles auf. So kommen bei ihnen Bilder vor, wo eine oberste Gottheit auf einem Elephanten reitet, der aus lauter andern Thierkörpern seltsam in einander geschlungen ist, oder ein Rajah auf einem Pferde oder Elephanten, das aus den sämmtlichen Frauen seines Harems zusammengesetzt ist. *)

*) Böttiger Ideen z. Arch. d. Mal. S. 10.

XXIX. Commentar zu einem Ausspruche K. Rahls.

»Es giebt, — sagte einmal Karl Rahl, ein berühmter Wiener Historienmaler*), — nichts Verkehrteres, als den Maler mit dem Geschichtsschreiber zusammenzustellen. Die Geschichte ist für den Maler nicht mehr als für den tragischen Dichter, der den Stoff in der Geschichte benützt, um seine ursprüngliche Idee darzustellen; der Stoff darf nie die Gränzen vorschreiben, sondern der künstlerische Sinn. Und wenn ein Künstler die Geschichte seiner Nation malen will, darf er sie nicht wie ein Geschichtsschreiber auffassen, sondern im Sinne eines Poeten muss er sie behandeln, mit dichterischem Geist, mit der Phantasie des Dichters«, u. s. w.

Hiegegen meine ich, der Künstler kann die Geschichte so behandeln, wie Rahl will, aber er muss sie nicht so behandeln; am wenigsten die Geschichte seiner Zeit und Nation; und überall kommt es eben so auf die Natur der geschichtlichen Aufgabe, als den Zweck der Darstellung an, ob er sie so behandeln soll. Nur zu leicht treibt man die natürliche Poesie der Geschichte durch die Kunstpoesie aus. Blos solche historische Stoffe, die schon etwas von natürlicher Poesie, oder sagen wir lieber allgemeiner, von natürlichem Interesse enthalten, sind überhaupt geeignete Gegenstände der Darstellung für die Kunst, indem ich wie immer unter natürlich verstehe, was schon abgesehen von kunstmässiger Behandlung besteht. Diese natürliche Poesie, dieses natürliche Interesse zur Geltung zu bringen, ist jedenfalls eine schöne und lohnende, ja bei Vorwiegen dieses Interesses die allein lohnende, Aufgabe der Kunst, mag auch bei verhältnissmässig mehr zurücktretendem natürlichen Interesse eine freiere Umbildung des geschichtlichen Stoffes am Platze sein.

Ich stelle in dieser Hinsicht der Theorie und ganz im Sinne der Theorie gehaltenen Kunstweise Rahls die von Horace Vernet gegenüber. Er hat in geradem Widerspruch mit Rahls Verbot gemalt, und damit Wirkungen erzielt, die sich unmöglich bei jenem Verbot erzielen liessen und doch von Rahl selbst nicht verworfen werden können.

»Ihm galt, — um einige in dieser Beziehung bezeichnende

*) Dioskuren 1868. S. 45.

Worte aus einer Beurtheilung seiner Werke anzuführen*), — die Kunst, besonders wo es sich um Darstellung moderner Expeditionen und Kriegsereignisse handelte, zugleich als Geschichte. Fern den abstracten Idealisten, welche dergleichen Facta zu Gebilden ihrer Phantasie machen, hielt er vor Allem auf Wahrheit und Realität. So hat er die Schlachten bei Jena, Friedland, Wagram (in Algerien) u. s. w. für die Weltgeschichte beschrieben; wären uns von den Schlachten des Alterthums solche Bilder aufbewahrt, wir wüssten besser, wie es in ihnen hergegangen. Es giebt nur ein Mittel, das Feldleben besser kennen zu lernen, als aus Vernets Bildern; man müsste es selbst mitmachen.«

Während nun so viele Schlachtenbilder im hergebrachten grossen historischen Stil mit Gestalten und Stellungen, die man schon wie oft gesehen zu haben meint, wozu ich Rahls eigene Schlachtenbilder rechne, die kalte Bewunderung idealistischer Kenner erwecken, welche sie ganz im Sinne ihrer Theorie finden, vermögen die Vernetschen, jedes neu und frisch aus dem Borne des Lebens gegriffen, vielmehr auf dem Schlachtfeld, als an der Staffelei componirt, die lebhafteste Theilnahme des Publicums zu erwecken, und nöthigen selbst die idealistischsten Kenner, ihnen Alles zuzugestehen, ausser was sie für das Tüpflein über dem i halten, und was man in so vielen unter dem Einflusse ihrer Ansicht entstandenen Bildern fast ohne den Grundstrich findet.

»Als der Constantinesaal geöffnet wurde, — sagt eine Schilderung von Vernets Darstellungen aus dem Algierischen Feldleben**) — setzte er die Leute in Erstaunen und mit Recht; noch drängt sich täglich in diesen Räumen das Publicum heran: die Väter wollen ihre Söhne in den rothen Hosen und blauen Röcken sehen, wie sie Constantine belagern, beschiessen und erstürmen. Auf dem ersten Gemälde »der Belagerung« wird der Feind, am 10. October 1837, vor den Höhen von Condiat Ati zurückgeworfen; die Franzosen schiessen noch meist hinter den Steinwällen hervor, während ihr königlicher Prinz sich schon hinüberschwingt, der Feldherr aber steht ruhig mit untergeschlagenen Armen, fest auf den Erfolg hinschauend, da; ihn umgeben mehrere Stabsofficiere; ein anderer wird, verwundet, von einem Mohren und einem Beduinen in einem weissen Laken davongetragen; unter diesem Gewichte stürzen alte Gräber ein, die auf dem Hügel gegraben waren; Gerippe starren hervor — der alte Tod, der den jungen bewillkommnet. Am 13. October 1837 setzen sich die Kolonnen in Bewegung; die Hauptmasse hält zwar noch hinter

*) Förster und Kugler Kunstbl. 1845. No. 68.

**) Kunstbl. 1845. No. 68. S. 282.

der Verschanzung, von wo aus Bresche geschossen wird, der Feldherr selbst sitzt ruhig, an eine Kanone gelehnt; die 24. Compagnie ist die erste, welche den Sturm läuft, ihr nach folgen die Indigènes, dann eine Colonne, welche noch Gewehr am Fuss steht, und ganz zuletzt hinter den Schanzkörben, die 47. Compagnie; das ist kein Bild mehr — das ist reine Natur, die zusammengeschossene Stadtmauer, die in der Luft zerspringenden Bomben, die jubelnd Andringenden, die zum Sturm Bereitstehenden, die Reservehaltenden, der ruhige Feldherr mit seinem Gefolge, Alles das steht so natürlich sicher da, dass man selbst des günstigen Erfolges gewiss ist, u. s. w. . . . Wenn man die Franzosen mit ihren rothen Hosen in Reih und Glied aufgestellt sieht, so sollte man meinen, ein Künstler könne mit dieser unmalerischen Tracht gar nichts anfangen; aber Vernet zeigt, was damit zu machen ist, und doch malte er sie kein Jota anders, als sie eben sind; man kann sich davon oft genug durch den Augenschein überzeugen, wenn die Soldaten vor diesen Bildern stehen, dann könnte man sie sogleich in diese hineinversetzen, ja man möchte sagen, die im Bilde seien lebendiger als die davor, und zum Theil ist es auch so, denn die Action ist es, welche das Leben zur Schau bringt, und dadurch weiss Vernet die ungeheure Wirkung hervorzubringen.«

In No. 69 S. 286 ff. ist noch ähnlich »die Seeattaque von St. Jean d'Ulloa« das »Gefecht de l'Habra«, »der Aufbruch von einer Lagerscene in Afrika«, und das gewaltige Bild »die Wegnahme der Smalah« geschildert. Ueberall gleiches Interesse, gleiches Leben.

Freilich, wenn Vernet solche Erfolge nicht durch eine freie Bearbeitung der Geschichte in Rahls Sinne erzeugen konnte, so eben so wenig durch eine reine Nachahmung der Natur, sondern eben nur durch eine reinigende in Aristoteles Sinne; dessen Foderung es besser wäre durch Commentare zu erläutern, als durch die idealistische Foderung in Rahls Sinne zu ersetzen. Auch in historisch wesentlich treuen Darstellungen wird sich der Künstler von Geist als solcher noch dadurch bewähren können, und hat sich Vernet nach voriger Schilderung bewährt, dass er nur des Interesses überhaupt nicht baare Scenen und diese in ihrem charakteristischsten Momente vom günstigsten Standpuncte aus für die Darstellung auswählt, wozu schon mehr als blosses Nachahmen gehört, zugleich aber einen Vorzug vor so vielen idealistischen Künstlern dadurch gewinnen können, dass er die so in ihrem wichtigsten Momente ergriffene Scene auch in der Darstellung ganz aus dem Leben greift, was die meisten nur auf Idealisirung und Stilisirung ausgehenden Künstler ganz verlernt haben. Er wird in seinem Anschlusse an die Wirklichkeit nicht so weit gehen können, um auch alle dem Interesse am Gegenstande fremden Zufälligkeiten, welche die Wirklichkeit eingeschoben haben mochte, mit aufzunehmen. Vernet selbst wird wohl

Manches in Zeit und Raum zusammengerückt haben, was die Wirklichkeit aus einander hielt, Manches klarer auseinander gehalten haben, was in der Wirklichkeit sich für die Anschauung verwirrte und verdeckte; doch sicher nur in demselben Interesse, in welchem auch der Geschichtsschreiber Vieles darstellend weglässt, zusammenrückt, auseinanderrückt, um die Hauptpuncte der wirklichen Geschichte, um die es zu thun ist, desto klarer, zusammenhängender, eindringlicher darzustellen. Dabei hat freilich der Geschichtsschreiber vor dem Maler den Vortheil voraus, dass die äussere Form seiner Darstellung nicht zugleich als eine Form der Wirklichkeit selbst erscheint, weshalb es aber auch für den Maler, der ein Hauptgewicht auf die Befriedigung eines lebendigen historischen Interesses legt, grosser Vorsicht in derartigen Abweichungen von der Natur bedarf. Nur nach untergeordneten Gesichtspuncten und nur zu Gunsten sehr wesentlicher Vortheile der Klarheit und des Gehaltes der Darstellung wird er darauf einzugehen haben. Mit dieser Rücksicht mag er auch Nebendinge und Nebenfiguren, an deren Specialität die Erinnerung überhaupt nicht haftet, vielmehr wie sie sein konnten als wirklich waren, darstellen und die in dieser Hinsicht gebliebene Freiheit stilistisch verwerthen.

Will man nun dieses Auffassen, reine Zusammenfassen und massvolle Moduliren der Momente der Wirklichkeit aus dem zugleich einheitlichsten, prägnantesten Gesichtspuncte, weil es doch Sache des erfinderischen Künstlergeistes bleibt, unter Rahls Ausdruck subsumiren, dass der Künstler die Geschichte nur zu benutzen habe, um seine ursprüngliche Idee darzustellen, sie mit der Phantasie des Dichters zu behandeln habe, so würde sich gegen Rahls und ähnliche Aussprüche nichts Andres einwenden lassen, als dass sie etwas Richtiges so unklar oder unrichtig ausdrücken, um leichter zum Unrichtigen als Richtigen zu verführen; sind aber in der That meist vielmehr unrichtig als richtig gemeint, das heisst, im Sinne einer einseitigen Bevorzugung der idealistischen Kunstrichtung, die gewiss ihr Recht, nur nicht ein alleiniges Recht der realistischen gegenüber hat. Auf dieses, schon früher (S. 107) anerkannte Recht komme ich unten zurück. Aber betrachten wir vorher noch ein Beispiel.

In der Beilage zur Augsb. Allg. Ztg. 1865. no. 21 ist ein Gemälde von Th. Horschelt, darstellend die Unterwerfung Schamyls, besprochen, und u. a. gesagt:

»Wir würden dem Gemälde nicht gerecht werden, wenn wir ausser Acht liessen, dass es von dem Sieger, General Barietinski, bestellt ist, und dem Auftrag gemäss das Factische naturgetreu abbilden sollte, so dass die Porträte der anwesenden Officiere, wie der Ort, wo Schamyl sich ergab, zu den Bedingungen gehörten. So sitzt denn der Russenfeldherr unter einem Birkenbaum, seine Officiere stehen um ihn, und vor ihn tritt Schamyl, geführt von einem Dolmetscher, gefolgt von seinen Getreuen, die in ihren malerischen Trachten und ihrem Unglück gegen die Uniformen der sie betrachtenden Gegner einen lebendigen Gegensatz bilden. Gewiss, so wird und kann die Sache geschehen sein, und der Maler hat jede Figur charakteristisch aufgefasst und durchgebildet, sie sind alle bei der Sache, und im Mittelgrunde sehen wir auch das letzte feste Dorf der Tscherkessen, und hinter ihm den Berg, welchen die Schaar der Russen übersteigt. Die Russen, die dabei waren, werden von alle dem befriedigt sein. Allein es war unmöglich, auf solche Art die wesentliche Bedeutung des Gegenstandes, das tragische Ende eines Volkskampfes gegen übermächtige Unterdrücker, deren culturverbreitende Mission uns doch noch zweifelhaft ist, zu veranschaulichen; dazu bedurfte es einer dramatisch bewegten Composition, dazu nicht blos einen Moment der thatsächlich das Ganze beschloss, sondern einen solchen, der den Wende- und Höhepunct der Entscheidung gezeigt hätte, der, was im Leben örtlich und zeitlich getrennt sich begab, künstlerisch zu einem Gesammtbilde vereint hätte. Das ist freilich unmöglich, ohne dass das Factische im Geist wiedergeboren, von der Phantasie frei gestaltet wird, und zu einem solchen Kunstwerk verhält sich Horschelts Gemälde wie der genaue Zeitungs- oder Chronikbericht zu dem Drama oder dem Epos, in welches die Phantasie des Einzeldichters oder die Volkssage die Thatsachen der Geschichte verklärt, so dass nun der ideale Sinn der Begebenheiten aus ihnen hervorleuchtet und in der Handlung die Charaktere sich entfalten. Der Maler wird immer einem Napoleon bei Arcole die Fahne in die Hand geben, und wenn zehnmal die historische Kritik nachweist, dass er sie nicht ergriff, denn er war damals wirklich der siegreiche Bannerträger seines Volkes, und das veranschaulicht die Sage. Gleich ihr muss es dem Künstler freistehen die Wirklichkeit von der Idee aus und der Idee gemäss zu gestalten, wenn sein Werk nicht blos mit prosaischer Richtigkeit das Factische, sondern wenn

es die Wahrheit der Sache und ihre Bedeutung für die Geschichte wie für das Gemüth feststellen soll. Aber wie oft werden die Maler durch die Auftraggeber gebunden! ..... Sähen wir wenigstens noch den Schamyl wie er sein Schwert dem Ueberwältiger vor die Füsse wirft, und nun wie ein Held sich zusammenfasst um sein Schicksal zu tragen! Aber dieser Seelenkampf war geschehen. Bariatinski empfing ihn sitzend, und liess sich von einem Dolmetsch sagen, was er begehrte; so war's; nur Schade, dass die Dolmetschung nicht malerisch ist und der Maler durch Handlungen zu sagen hat, was im Gemüth vorgeht! Horschelt hat auch auf seinem Gemälde glänzend bewiesen, welch scharfer Blick und sichere Hand für die Auffassung und Zeichnung des individuell und national Charakteristischen ihm eignet; er hat in den früher erwähnten Blättern seine Erkenntniss des echt Malerischen bewährt; möge er dazu kommen, auch in einer phantasievollen Composition ein vollgenügendes Ganzes zu schaffen.«

Im Vorigen ist sehr triftig und ganz in Uebereinstimmung mit Rahl die höhere Aufgabe bezeichnet, die sich der Künstler stellen konnte, indem er den Vorgang der Unterwerfung Schamyls blos als Motiv benutzte, die allgemeine welthistorische Idee dieser Unterwerfung unmittelbar in schlagendern Zügen als die Wirklichkeit selbst hergab, auszudrücken. Möchte er es gethan haben; aber wäre ich Bariatinski, so würde ich dem Maler ins Gesicht gelacht und das Bild mit dem aus dem Kopfe des Malers vor meine Füsse geworfenen Schwerte auf den Oberboden gestellt haben, um es nicht immer vor Augen zu haben, weil mich die Gewaltthat, welche die poetische Wahrheit gegen die reale und mein ganz berechtigtes reales Interesse übte, zu sehr verdrösse.

Nun sagt der Kritiker etwa: wohl, das Bild sollte aber auch, um auf höheren und allgemeineren Werth Anspruch zu machen, so gemalt sein, um vielmehr einen Platz in einer Kunstsammlung, einem Nationalmuseum, als dem Privatzimmer des Generals zu verdienen, und statt ein particuläres vielmehr ein allgemeines und ewiges Interesse der Mit- und Nachwelt zu befriedigen. Ich bin aber überzeugt, dass nicht nur Bariatinski, sondern die gesammte Mit- und Nachwelt mit Ausnahme voreingenommener Kunstidealisten das Bild lieber ansehen und einen stärkeren Eindruck davon empfangen wird, wenn sie wissen, es war so, als, so war die Conception des Malers. Ich selbst machte jedenfalls diese Er-

fahrung, als ich später einmal, lange nach Lesung jener Kritik, das Bild in einem Stiche oder einer Lithographie sahe. Schamyl steht da, etwa wie ein Jude, dem ein Handel missglückt ist, ohne alles tiefe Pathos; er nimmt sein Schicksal als ein vorbestimmtes. Und doch hat diess bei der Voraussetzung, dass ich hier ein Stück wirklicher Geschichte sehe, einen tiefern tragischen Eindruck auf mich gemacht, als wenn der Maler versucht hätte, die ganze Tiefe von Schamyls und seines Volkes Geschick direct in sein Gesicht, seine Stellung, Geberde und Handlung zu legen, ich aber gewusst hätte, so war es nicht. Dann hätte ich vielmehr den Maler als den Helden, der gemalt sein sollte, im Bilde gesehen; so sahe ich den Mann seines Volkes, seiner Zeit, seines Schicksalsglaubens, einen Mann wie er leibte und lebte in ihm, und empfing damit eben so viel lebendige Angriffspuncte, von denen aus sich die Idee des tragischen Geschickes des Helden und seines Volkes zwar indirect, aber mit einer Kraft entwickelte, welche die symbolische Darstellung im Sinne des Kritikers verfehlt haben würde.

Für Napoleon mit der Fahne in der Hand auf der Brücke von Arcole gab eine verbreitete Sage, deren Unrichtigkeit sich erst später durch genauere historische Forschung herausgestellt hat, zugleich den Anknüpfungspunct und Berechtigungsgrund. Aber wo lag bezüglich des von Schamyl hingeworfenen Schwerts eine solche Sage vor. Das sind also unvergleichbare Fälle. Hätte der Künstler Napoleon ohne die Unterlage jener für Geschichte geltenden Sage, vielmehr in Widerspruch mit der bekannten Geschichte, aus seinem Kopfe so darstellen wollen, um ihn »als siegreichen Bannerträger seines Volkes« darzustellen, so hätte er, statt ein historisches Bild zu liefern, nur die Episode aus einem historischen Romane im Bilde geliefert.

Es giebt jedenfalls historische Stoffe, an deren treuer Wiedergabe das Interesse so gross ist, dass keine noch so poetisch scheinende Abweichung davon in charakteristischen Zügen den Nachtheil der Schädigung dieses Interesses vergüten kann, und alle historisch bedeutsamen Stoffe, die in die Zeit des Künstlers eingreifen, gehören hieher. In so weit die Kunst diess Interesse befriedigen kann, hat sie es auch zu befriedigen, und nicht für das Fleisch nach dessen Schatten zu greifen. Aber freilich, um Bilder zu malen, wie Vernet und Horschelt, muss man in Algerien und am Kaukasus mitgewesen sein; zu Bildern nach Rahls Regel braucht

man das Atelier nicht zu verlassen, denn die Maschinerie zu solchen Darstellungen findet sich schon in früheren Bildern und in Costümbüchern. Also hat Rahls Regel jedenfalls den Vortheil der Bequemlichkeit für den Maler.

Inzwischen haben wir damit, dass wir den Realismus historischer Darstellungen Rahl gegenüber vertraten, doch den Idealismus in Rahls Sinne nicht überhaupt verwerfen wollen. Es gilt nur, anstatt ihn einseitig zu predigen, ihm seine rechte Stelle anzuweisen. Er wird sie mit grösstem Vortheil da finden, wo der Maler den Stoff für seine Darstellung vielmehr aus der Dichtung oder Sage, als Geschichte schöpfen muss; überhaupt weder die Unterlagen für eine treue Darstellung noch ein Interesse an solcher vorfindet, Puncte, die im Allgemeinen zusammentreffen. Eine Amazonenschlacht, einen Kampf aus dem trojanischen Kriege kann der Maler nur dichterisch frei behandeln, weil die Geschichte selbst sich hier in Dichtung verläuft, und eine Zerstörung Jerusalems kann trotzdem, dass sie historisch ist, nicht historisch treu vom Maler wiedergegeben werden, weil die Anschauung dazu fehlt, die Nachrichten dem Maler keinen hinlänglichen Anhalt bieten, und eine möglichst treue Vorführung keinem Interesse bei dem, jenem Ereigniss fern stehenden, Publicum begegnen würde. Also ist es in der Ordnung, wenn hier überhaupt kein Hauptgewicht auf die Befriedigung eines Interesses an realistischer Wahrheit gelegt wird, was sich doch nur unvollständig befriedigen lässt, indess man wohl versuchen kann, ein wirksames Motiv für Darstellung einer allgemeinen welthistorischen Idee daraus zu machen, wie von Kaulbach geschehen. Dabei wird dann im Sinne der Betrachtungen S. 61 vielmehr auf den geläufigen und durch die Kunst selbst geläufig gemachten Vorstellungen von den Trägern solcher Ideen, als auf Studien über die wirklichen Physiognomien und Trachten der alten Juden und Römer zu fussen sein. In dieser Hinsicht ist unstreitig selbst der Realismus eines Vernet zu weit gegangen, wenn er das Resultat der wirklich von ihm angestellten Studien, dass die alten Juden im Allgemeinen und bis in viele Particularitäten hinein wie die heutigen Araber ausgesehen, gekleidet gewesen, sich benommen, dahin verwerthet hat, die Patriarchen, Propheten und biblischen Persönlichkeiten überhaupt als braune Araber darzustellen. Was hat er damit gewonnen und was ist damit gewonnen? Er tritt damit aus unsern geläufigen Vorstellungen heraus und befriedigt blos ein der Kunst

fern liegendes ethnographisches Interesse, um das es uns bei Darstellungen dieser Art nicht zu thun ist und was mit unserm poetischen Interesse nicht so verwachsen ist, wie das an der naturgetreuen Darstellung einer Scene, bei der unsere Zeit directer mit betheiligt ist.

Inzwischen braucht ein grosser Mann blos in einer an sich rechten Richtung zu weit zu gehen, so wird sie sicher von Nachahmern vollends übertrieben werden. Um ein Beispiel davon zu geben, so stellt ein Bild von W. Dyce *) die Scene, wie König Joas auf Befehl Elisa's mit dem Bogen der Befreiung schiesst (2. B. d. Kön. 13, 15—17) also dar:

»Joas, ein kräftiger, junger Mann von tiefbrauner Hautfarbe, in eine Art Indianertracht mit einem bunten kurzen Schurzrock, übrigens entblösst, kniet am Boden, Bogen und Pfeil schussbereit und gegen das offene Fenster gerichtet. Hinter ihm sitzt der Prophet, gleichfalls den braunen Körper entblösst, nur um die Schenkel einen weissen Mantel geschlagen, und deutet seine Befehle mit Bewegung der Hände an.« Ein Beurtheiler dieses Bildes sagt unter Bezugnahme darauf, dass Horace Vernet in seiner Rebecca und Judith das Vorbild zu solchen Darstellungsweisen geliefert habe, nicht mit Unrecht: »Ich weiss nicht, ob der Künstler des Verlustes von religiösem und poetischen Gehalt nicht inne wird gegen den Gewinn einer sogenannten wahren Geschichte, die in ihrer Kahlheit entweder — wie bei Rebecca nüchtern — oder wie bei der Judith entsetzlich — erscheint.«

Hiegegen haben wir an der Findung Moses von Papety im Leipziger Museum ein Beispiel, wie wirksam der nationale Typus doch auch in Darstellungen aus der alten Geschichte zur Geltung gebracht werden kann. Man betrachtet dieses Bild, in welchem die Tochter Pharaos und ihre Dienerinnen als braune Aegypterinnen mit Zügen, die uns aus so vielen ägyptischen Denkmalen geläufig sind, erscheinen, mit einem eigenthümlichen Interesse, wie es keine andre der unzähligen Darstellungen desselben Gegenstandes zu erwecken vermag, wo die allwärts wiederkehrenden maschinenmässigen Typen der idealistischen Kunst, d. i. die griechischen Gesichter, uns auch am Nil begegnen. Aber es ist eben nur deshalb, weil uns jener

*) Enthalten unter den Bildern der Londoner Kunstausstellung von 1844, beschrieben im Kunstbl. 1844. No. 70. S. 293.

ägyptische Typus wirklich geläufig und dabei in massvollster Weise zur Geltung gebracht ist.

Rembrandt und andre holländische Künstler pflegen in Darstellung biblischer Geschichten das Volk weder im heutigen jüdischen noch arabischen, sondern holländischen Typus darzustellen. Bei aller Ungewissheit aber, wie die alten Juden ausgesehen, wissen wir doch, dass sie nicht wie Holländer ausgesehen, und haben uns nun einmal an den mehr oder weniger idealen oder ans Ideale streifenden Typus, den die Kunst dafür substituirt hat, gewöhnt, sind also gewissermassen daran gebunden, um keinen Widerspruch mit geläufigen Vorstellungen aufkommen zu lassen. Inzwischen kann man nicht läugnen, dass das Verharren in diesem Typus keineswegs die gleiche Möglichkeit einer so individuellen, aus dem Leben gegriffenen, eindringenden und allgemein verständlichen Charakteristik der menschlichen Gefühls- und Handlungsweisen darbietet, als wenn der Künstler solche in den Typen seiner Zeit und Nation selbst ergreift, wie das uns in Rembrandts Darstellungen so grosse Bewunderung erweckt; und so möchte diese Darstellungsweise, wenn auch nicht als die allgemein zu befolgende, doch auch als eine nicht schlechthin zu verwerfende anzuerkennen sein.

XXX. Vorzugsstreit zwischen Kunst und Natur.

Sollen sich Kunst und Natur um ihren Vorzug streiten? Sie selbst thun es natürlich nicht; aber die Menschen thun es für sie, und so wollen wir auch über diesen Streit Einiges sagen.

Der Schah von Persien, als er auf seiner Reise eine Londoner Ausstellung besuchte, wunderte sich, dass ein gemalter Esel 100 Pfund kosten sollte, während ein wirklicher für 8 Pfund zu haben, da man doch auf dem wirklichen reiten könne, auf dem gemalten nicht, und gieng damit ganz auf Plato's Unterschätzung der Kunst gegen die Natur (S. 37. 38) ein. Hiegegen behauptet Hegel, das Kunstschöne als aus dem Geist geboren stehe um so viel höher als das Naturschöne, als der Geist und seine Productio-

nen höher stehen als die Natur und ihre Erscheinungen. Und die Welt scheint damit, dass sie wirklich für einen gemalten Esel mehr als für einen wirklichen bezahlt, Hegel Recht zu geben.

Dabei darf man freilich nicht vergessen, dass in die Preisbestimmung einer Sache die Seltenheit oder Schwierigkeit der Beschaffung abgesehen vom Werthe derselben wesentlich mit als Factor eingeht. Wenn es eine Million gut gemalter Esel gäbe, hiegegen nur einen oder ein paar gute wirkliche Esel, statt dass jetzt das umgekehrte Verhältniss statt findet, so würde sich das Preisverhältniss ganz anders stellen, als es der Schah von Persien gefunden hat, und möchten danach die wirklichen Esel wirklich deshalb höher bezahlt werden, weil man darauf reiten kann. Nun aber trägt der Umstand, dassKunstwerke allgemein gesprochen seltener sind, als entsprechende Naturgegenstände, selbst wesentlich zu der gemeinhin statt findenden Ueberschätzung der Kunst gegen die Natur bei.

Im Grunde wird jeder zugeben, dass sich ohne Kunst aber nicht ohne Natur leben lässt. Und dass überhaupt die Natur der Kunst im Ganzen an Nützlichkeit voransteht, darüber lässt sich eigentlich nicht streiten; sondern nur darüber, ob und inwiefern es die Natur der Kunst auch an Schönheit gleich thun oder gar sie darin übertreffen könne. In dieser Beziehung mögen Viele den Vortheil eben so selbstverständlich und unbedingt auf Seiten der Kunst finden. Doch liegt er nach unbefangener Betrachtung nicht in jeder Beziehung so.

Vielmehr so sehr die Leistungen der Kunst durch die Reinheit und Höhe der Befriedigung, die sie unmittelbar zu erwecken vermögen, die gewöhnlichen Naturleistungen überbieten und ihrem Princip nach überbieten müssen, weil sie auf dieses Ueberbieten gerichtet sind, so vermag hingegen die kunstlose Wirklichkeit, die wir der Kunst gegenüber Natur nennen, ausnahmsweise nicht nur die höchsten Kunstleistungen in menschlicher und landschaftlicher Schönheit zu erreichen, sondern auch — während die Kunst nur diese oder jene Seite des Seins, Lebens, Wirkens auf einmal zu höchster Vollendung gesteigert bieten kann, — ausnahmsweise alle zur günstigstmöglichen Wirkung zu vereinigen, und dadurch die Kunst zugleich an Kraft und Fülle der Wirkungen weit zu übertreffen. Mit all' dem vermag sie freilich keine Compositionen von höherem idealen Charakter aus Gott,

Christus, Maria, Engeln und Heiligen herzustellen, muss vielmehr der Kunst hierin wirklich einen Vorrang lassen; doch ist es vielmehr der Vorrang einer gedankenmässig angestrebten als einer anschaulich erreichten Höhe, vielmehr ein Ueberflattern als Ueberfliegen der Natur; und so viel die Kunst an Höhe darüber hinaus gewinnt, verliert sie an Kraft.

Um der Schönheit der wirklichen Helena willen ward Troja zerstört; mit allem Aufwande der Idealisirung und Stilisirung hätte ein Porträt oder eine Statue von ihr das nicht zuwege gebracht; ja, war Helena einmal die schönste der Frauen, so konnte das Gemälde, die Statue nicht einmal ihre Farbe und Gestalt schöner wiedergeben, als die Wirklichkeit sie gab, und musste Alles weglassen, was, mit der Farbe und Gestalt zusammenwirkend, den überwältigenden Eindruck auf ein Heldenvolk zu machen vermochte. Nur gegen die nicht vollkommen schönen Frauen der Wirklichkeit ist das Gemälde freilich in Vortheil dadurch, dass es ihre Leberflecken, ihre Pockengruben weglassen, das Roth ihrer Wangen, das Feuer ihrer Augen erhöhen, ihren Zügen Regelmässigkeit verleihen, Geist und Leben einhauchen und uns dadurch in Gestalt und Farbe das Ideal einer schönen Frau bleibend darstellen kann, was die Wirklichkeit, obwohl dessen an sich nicht unfähig, doch fast immer uns darzubieten verweigert, oder nur vorübergehend darbietet. Wie denn überhaupt die höchstmögliche natürliche Schönheit des Menschen das Ideal der Kunstschönheit ist. Denn nicht das ist principiell der schönste Mensch, welcher der schönsten griechischen Statue am ähnlichsten ist, sondern das ist die schönste Statue, welche dem schönsten Menschen, den die Wirklichkeit hervorzubringen vermöchte, am ähnlichsten ist.

Erinnern wir in dieser Beziehung in folgender Einschaltung an einige Beispiele, welche unserm Ungehorsam gegen das idealistische Verbot, natürliche Schönheit, an deren Erzeugung der Menschengeist nichts gethan, so schön als Kunstschönheit zu finden, zu Hülfe kommen.

»Die erhabene Schönheit des Demetrius Poliorcetes konnte, wie es bei Plutarch in dessen Leben heisst, weder von den Malern noch von den Bildhauern seiner Zeit erreicht werden, ungeachtet dazumal die grössten Künstler lebten. — Athenäus sagt, dass Apelles seine Venus, die aus dem Meere steigt, nach der Phryne, als sie an dem Feste, das dem Neptun zu Ehren gehalten wurde, entkleidet ins Meer gestiegen, geschildert habe; und Arnobius

versichert, dass man in ganz Griechenland die Bilder der Venus nach dieser berühmten Schönheit gemalt habe.«

»Im Winter des J. 18$\frac{22}{23}$ hatten die deutschen Künstler in Rom in der Werkstatt eines Schuhmachers einen dem Jüngling nahen Knaben aufgefunden, der ihren gemeinsamen Studien zum Modell diente und in allen Theilen eine Schönheit zeigte, welche allen Anfoderungen der Kunst zu genügen und an die edelsten Jugendgebilde der Alten zu erinnern im Stande war. Eben so ist bekannt, wie Thorwaldsen durch die Schönheit eines Hirtenknaben aus der Campagna, der ihm beim Ganymedes als Modell diente, darauf geleitet ward, jene bewunderungswürdige Bildsäule nach ihm zu bilden, die er schon 8mal in Marmor zu wiederholen die Gelegenheit gehabt hat. Eines Tages gieng ich (Thiersch) in Rom mit zwei jungen Künstlern, einem Maler und Bildhauer, vom Vatican die lange Via Julia nach der Farnesina hinauf. Plötzlich hielt der Maler an. Ein junger Mensch von ungewöhnlicher Schönheit aus gemeinem Stande hatte seine Aufmerksamkeit und sein Erstaunen erregt. Er war sogleich mit ihm im Gespräch, und wir theilten bald die Bewunderung des Malers. Er war der Lehrling eines Bäckers. Wir folgten ihm zu seinem Hause in der Nähe, und die Künstler waren bald mit seinem Meister und Angehörigen über Ort und die Bedingung einig, unter der sie ihn für ihre Arbeit brauchen wollten. Keine einzige Jugendgestalt von allen, die ich in Rom gesehen, schien mir den Charakter der männlichen Jugend besonders der Engel und den seelenvollen Ausdruck ihrer Unschuld und Sitte in dem raphael'schen Gemälde so treu und so rein wiederzugeben, als dieser Knabe.« (Thiersch, Kunstbl. 1831. 180.)

»Denn es wird, wenn sie solches nur ernstlich bestreben, nicht an Gelegeiten fehlen, wie jene, welche eine sinnvolle Gönnerin, die Freifrau von Rheden, vor wenig Jahren herbeigeführt, als sie die schöne Victoria von Albano nach Rom brachte, um dort von den bessten Künstlern modellirt, gemalt und gezeichnet zu werden. Wer damals zu Rom verweilte, wird sich des Aufsehens erinnern, welches das schönste Antlitz hervorgebracht, und der allgemeinen Uebereinkunft, dass solches, in Ansehung der Uebereinstimmung seiner Verhältnisse, oder der Reinheit seiner Formen, sowohl alle Kunstwerke Roms übertreffe, als auch den nachbildenden Künstlern durchaus unerreichbar bleibe.« (Rumohr ital. Forsch. I. S. 62.)

Nun mag der Künstler an den wunderschönen Modellen, von denen in diesen Beispielen die Rede war, immer noch eine Kleinigkeit geändert haben; aber hat er sie dadurch wirklich schöner gemacht; aber war es der Rede werth? Er mag Engel, Göttinnen daraus gemacht, und hiezu ihnen eine Bewegung, einen Ausdruck verliehen haben, den die Modelle nicht hatten. Und gewiss ist es ein grosser Vortheil der Kunst, dass sie das vermag; aber vermag der Künstler in den anmuthigsten Bewegungen, dem idealsten Ausdrucke mehr als die Natur überhaupt vermag? Es wird sich nur eben nicht leicht treffen, dass die vollkommensten

10*

Gestalten auch zugleich die anmuthigste Bewegung, den idealsten Ausdruck haben, oder gerade vor dem Künstler präsentiren. Selbst aber, wo der edelste Ausdruck, dessen die Natur fähig ist, sich in einem nicht vollkommen schönen lebendigen Gesichte spiegelt, wird die Kunst sich unfähig erklären müssen, gleiche Wirkung mit ihren starren Mitteln zu erreichen.

Was von der menschlichen Schönheit, gilt nicht minder von der landschaftlichen Schönheit. Der Künstler muss froh sein, wenn es ihm glückt, Beispiele und Momente solcher Schönheit, wie sie eine günstige Natur von selbst zu bieten vermag, annäherungsweise in abflachendem Scheine wiederzugeben; nur dass er den Vortheil hat, nicht zwar als Lehrer sondern als Schüler der Natur, schöne Scheine der Art auch selbst schaffen und verewigen zu können. Es mag sein, dass eine Landschaft sehr selten so beschaffen ist, dass nicht der Künstler noch etwas ihr zusetzen, davon weglassen, darin modificiren oder moduliren möchte, um einen möglichst einheitlichen und concentrirten vortheilhaften Eindruck zu erzeugen; doch begegnet man mitunter Ansichten, von denen man sich sagt, sie gäben, so wie sie sind, ein Bild; ja man fahndet wohl auf Reisen nach solchen Ansichten. Wo aber die natürliche Landschaft dem Künstler zum Bilde nicht genug thut, vermag sie nach Beziehungen, die dem Künstler ganz unzugänglich sind, so viel darüber hinaus zu thun, dass es keine gemalte Landschaft giebt, deren Anblick dem, in Kunstinteressen nur nicht ganz aufgehenden, Menschen eine lohnende Aussicht von einem Berge, eine Aussicht auf das Meer in schöner Beleuchtung, bei aller Unfähigkeit ein gutes Bild zu geben, ersetzen könnte. Will man es nicht zugeben, so frage man doch jemand, ob er lieber einmal stehend am Golf von Neapel die Landschaft, die sich da vor dem Blicke breitet, oder eben so einmal die schönste Landschaft von Claude Lorrain oder Poussin angesehen haben, oder auch lieber jene Landschaft immer vor seinem Fenster oder diese in seinem Zimmer haben möchte; würde er nicht das Erste unbedingt vorziehen? Wogegen er freilich vielleicht die Landschaft von Claude Lorrain lieber dauernd besitzen, als den viel reichern und intensiveren Eindruck einer ähnlichen natürlichen Landschaft einmal vorübergehend haben möchte. Aber das sind unvergleichbare Fälle. Jedenfalls gewährt die gemalte Landschaft vor der wirklichen den Vortheil, wirklich besessen

werden zu können, und dann immer von Neuem der Betrachtung zu Befehl stehen zu müssen.

Auch das kunsthistorische und kunstkritische und Kunstschulinteresse, was der specifische Kunstkenner an der gemalten Landschaft nehmen mag, das Interesse, was wir Alle an der gelungenen Nachahmung der Natur im Bilde nehmen, kann uns keine wirkliche Landschaft ersetzen. Ueberhaupt ordnet sich die gemalte Landschaft der Gesammtheit von Erzeugnissen des Menschengeistes ein und unter, gewinnt Bedeutung und Beziehung dadurch, die der natürlichen Landschaft abgeht; eine Landschaft selbst gemacht zu haben, macht sie dem Menschen werther als die natürliche Landschaft; in der natürlichen findet er keinen Anlass, die eigene Leistung des Menschen zu bewundern. Also behält die gut gemalte Landschaft immer nach gewissen Beziehungen Interesse und Werth über die schönste wirkliche hinaus; aber eben nur nach gewissen Beziehungen; im Ganzen vermag sie nicht, es ihr gleich zu thun.

Wenden wir uns zu den höchsten Leistungen der Kunst, so kann uns die Natur ein Weltgericht nicht anschaulich vorführen, wie die Kunst; aber führt uns denn die Kunst ein solches wirklich vor? Wir müssen an den sichtbaren Schein, den sie giebt, erst seine Vorstellung knüpfen, fraglich, wie viel wir daran knüpfen; ja die Meisten, die sich auf Kunst verstehen, werden vielmehr an Stil, Gruppirung, Farbenwirkung des Bildes, als an das Weltgericht dabei denken, wohl gar diesen Gehalt des Bildes ganz unwesentlich für seine Kunstleistung finden; und die sich nicht auf Kunst verstehen, werden gar nicht wissen, was sie aus der wunderlichen Scene machen sollen; in jedem Falle aber wird das Bild nicht so tief und gewaltig in das Gemüth des Menschen greifen, als ein, die Kunst gar nichts angehender, wirklicher Act göttlicher Gerechtigkeit, der gegen ihn oder solche, an deren Geschick er Theil nimmt, geübt wird, indess dieser dafür freilich den Menschen nach Seiten ungerührt lässt, nach denen die Kunst ihn durch das Bild rührt; ohne mit der stärksten Rührung, die sie durch Bilder überhaupt zu erzeugen vermag, den Werth und die Stärke der werthvollsten und stärksten natürlichen Rührungen erreichen zu können.

Bei dem allen hatten wir die bildende Kunst vor Augen; ähnlich aber als mit dieser verhält es sich mit der Poesie. Alle Ge-

fühle, welche durch Gedichte erweckt werden können, sind nur Abklänge derer, welche das Leben selten mit solcher Reinheit und Einstimmigkeit, aber mit unverhältnissmässig grösserer Kraft zu erwecken vermag. Auch gibt es eine Poesie des Lebens wie der Worte. Zwar zwischen unsern Geschäften, zwischen Büchern, Akten, Dampfmaschinen, bei unseren conventionellen Regeln und Gesprächen, unserer Schulbildung durch Wortformen, verlernen wir leicht ganz, dass es eine solche giebt, und glauben leicht, was Poesie ist, sei nur in den Büchern, die von Göthe, Schiller, Uhland, Heine herausgegeben sind, zu finden, die doch selbst erst aus der Poesie des Lebens geschöpft haben. Erinnert sich aber nicht der Eine oder Andere einer Zeit, wo er selbst unmittelbar aus dem Leben schöpfte, was er in der Poesie der Dichter nur wieder geschöpft fand.

Es reist jemand durch die Berge; er ist gesund, sein Sinn ist offen, die grosse und mannigfache Natur, die Einfachheit und doch Neuheit der Sitten des Volkes, die wechselnde Reisegesellschaft, die Alpenwirthschaft, das braune Mädchen, der sonderbare Engländer, das Einschlafen beim Rauschen des Waldes, beim Rieseln der Bergwässer mit dem Gedanken an die Heimath, mit der Erwartung der Scenen des folgenden Tages, am Morgen die frische Bergluft, die aufsteigende Sonne, der Duft der Kräuter, die Kraft der Glieder, die innere Lust; ist die Gesammtwirkung davon nicht auch Poesie, und wer wird diese Poesie der Wirklichkeit für das schönste Gedicht geben wollen.

Und doch verkennen wir auch wieder nicht die Vorzüge des Gedichtes. Was ich da anführte, konnte Alles in einer Reise zusammensein und zusammenwirken, aber ist es denn so leicht der Fall und ist es denn so rein der Fall. Kann uns nicht das Gedicht alle abstumpfende Müdigkeit, alle Langeweile, alle Unreinlichkeit, allen Zank mit Gewinnsucht und Gemeinheit, alle Widerlichkeit ersparen, die wir bei der wirklichen Reise, und wäre es übrigens die schönste, mit in den Kauf nehmen müssen. Rein fasst es zusammen, was zu einer rein befriedigenden Wirkung auf das Gemüth zusammenstimmt, begleitet es mit der Musik des Verses und kann als Reiselied die Reise selbst verschönern helfen. Dazu können wir es statt der seltenen und kostspieligen Reise in jedem Augenblicke umsonst haben. Und endlich können Gedichte unsere

Vorstellung in höhere Gebiete als die der Wirklichkeit führen, in welche sich eben nur mit der Vorstellung reisen lässt.

Und so ist es im Grunde müssig, dass sich Kunst und Natur um ihren Vorzug und Vortheil im Allgemeinen streiten, wenn doch jede der andern Vortheile nach gewissen Beziehungen einräumen muss. Diese gilt es klar ins Auge zu fassen und richtig zu würdigen.

Sehen wir uns nun aber weiter um, so werden wir allerdings zuzugeben haben, dass es sich mit Musik und Architektur anders verhält, als mit der bildenden Kunst und Poesie, sofern jene Künste zu den Leistungen des kunstlosen Lebens neue Leistungen hinzubringen, von denen dieses kein Aequivalent und kaum ein Analogon bietet. Was wollen alle natürliche Höhlen und Lauben gegen das einfachste Wohnhaus, und der Gesang der Nachtigall (abgesehen von seiner Einordnung in den Frühling) gegen den Gesang einer klaren menschlichen Stimme sagen. Ja, indess die bildende Kunst einen langen Weg der Entwickelung zu gehen hat, ehe sie nur die gemeine Natur erreicht, übersteigen Musik und Architektur dieselbe von ihren ersten Schritten an; und so findet im Grunde auch keine Rivalität zwischen dem natürlichen Leben und diesen Künsten statt, weil jenes vom Anfange herein hinter diesen zurückbleibt. Lassen wir also auch im Folgenden den Bezug darauf bei Seite, um dafür das Verhältniss der bildenden Kunst zur Natur noch aus einem andern Gesichtspuncte als bisher zu betrachten.

So wenig sich die Kunst in jeder Beziehung über die Natur zu stellen hat, so wenig hat sie sich von ihr abzulösen, sondern eben so in ihr fortgehends zu wurzeln, als Früchte für sie zu tragen. Alle Regeln, welche die Kunst sich geben mag, sind ihr durch eine Natur der Menschen und Dinge, die vor der Kunst da war und ausser der Kunst besteht, vorgegeben; es gilt nur, sie in Beziehung zum Zweck der Kunst rein und klar herauszuschälen. Alle Motive und Formen hat die Kunst nicht nur ursprünglich aus der Natur zu schöpfen, sondern auch fortgehends neue daraus zu schöpfen, sonst erstirbt sie in Manier und conventionellem Wesen. Man verurtheilt die reine Nachahmung der Natur durch die Kunst; aber schlimmer ist die reine Nachahmung der Kunst durch die Kunst, vor der eben nur ein immer neuer Rückgang zur Natur bewahrt.

Nicht, dass die Kunst immer ganz von Neuem aus der Natur anzufangen hätte; dann würde sie immer mit gleicher Rohheit anfangen. In der früheren Kunst liegt ein grosses Kapital, womit

die spätere zu wirthschaften hat; aber so wenig ein Geldkapital sich dadurch vermehrt, dass man die vorhandenen Geldrollen in immer neuer Ordnung aufthürmt, ist es mit dem gesammelten Kunstkapital der Fall; nur aus den Schachten, den Feldern und Wäldern des natürlichen Lebens vermehrt sich's, wie es eben daher seinen ursprünglichen Bestand hat, den freilich der Geist der Künstler daraus erzielen musste, doch nicht aus seinem eigenen Bestande erzielen konnte.

Natürlich, da das Rechte hier in der Verbindung zweier Gesichtspuncte liegt, fehlt es wieder nicht an Einseitigkeiten, welche bald den einen bald den andern mit Vernachlässigung oder gar Verneinung des gegentheiligen zur Geltung bringen.

Leonardo da Vinci sagt in seinem Tractat von der Malerei (Abh. 32): »ein Maler soll niemals die Manier eines Andern nachmachen, widrigenfalls wird er nur ein Enkel, nicht aber ein Sohn der Natur heissen. Denn die Dinge in der Natur sind in so grossem Ueberfluss vorhanden, dass man seine Zuflucht vielmehr zu dieser Natur selbst, als zu andern Meistern nehmen soll, die doch ebenfalls bei ihr in die Schule gegangen sind.« Hiegegen sagt Squarcione *), einer der Künstler, denen im 15. Jahrh. der hohe Werth antiker Kunst aufgegangen: »es sei sehr thöricht, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur zu suchen, es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unsere grossen griechischen Vorfahren sich schon längst des Edelsten und des Darstellungswerthesten bemächtigt, und wir also aus ihren Schmelzöfen schon das geläuterte Gold erhalten könnten, das wir aus Schutt und Gruss der Natur nur mühselig ausklaubend als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müssen.« **).

Beide Aussprüche erscheinen in vollem Widerspruche mit einander, und sind doch gleich triftig, wenn sie nur triftig verbunden werden. Jeder neue Erwerb kann der Kunst nicht minder als der erste nur aus der Natur d. i. kunstlosen Welt kommen, aber nur auf und über der Grundlage des früheren Erwerbs zu bedeutender Kraft und Höhe ansteigen.

Hätte der Künstler nichts mehr von der Natur zu lernen, so

*) Nach Göthe's K. u. Alt., Werke, Band 39. S. 145.

**) Ein Meister der französischen Kunst der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts verbot sogar seinen Schülern, die Natur zu studiren, »um sich nicht den Geschmack zu verderben«. (Meyer, Gesch. d. franz. Malerei.)

wäre die Kunst zugleich auf ihrem Gipfel und an ihrem Ende; sie wird aber diess Ende schon deshalb nicht erreichen können, weil die Natur, worin wir ja hier gegenüber der Kunst das ganze Leben ausserhalb der Kunst mit verstehen, nie zu Ende kommt, sondern sich fort und fort entwickelt; und wenn wir zugestehen müssen, dass sich die Idealgestalten der griechischen und der Raphael'schen Kunst nicht übertreffen lassen, ja verhältnissmässig nur geringe Variationen gestatten, um nicht von dem darin erreichten Gipfel wieder abzusteigen, so werden sich doch eben diese Variationen nur aus der Natur schöpfen lassen, und nur vermöge solcher Variationen die Kunst, die sich in solchen Idealgestalten bewegt, noch Interesse behalten. Nun aber ist ja die Kunst nicht blos auf das Gebiet von Idealgestalten beschränkt; zum Idealisiren giebt es auch ein Charakterisiren; und je tiefer die Kunst mit ihrer Aufgabe in die realen Gebiete des Lebens hineingreift, desto mehr Stoff und Form wird sie daraus ziehen können und zu ziehen haben; ja es wird, wie ich früher (S. 118) andeutete, vielleicht eine Zeit kommen, wo man die Idealität, die man in einzelnen Gestalten nicht höher zu treiben weiss, als sie getrieben ist, doch im Eindruck dadurch wird erhöhen können, dass man sie mehr auf den Gipfelpunct der Darstellungen beschränkt, und von der Idealisirung der ihrer Idee nach niedriger stehenden Figuren mit Vortheil für die Charakteristik nachlässt.

Wie nun die Kunst aus der natürlichen Wirklichkeit herauszuwachsen, immer neue Triebkräfte aus ihr zu ziehen hat, so hat sie auch möglichst allseitig in sie zurückzugreifen. Das kann sie aber nur, wenn sie sich den natürlichen Interessen nicht entfremdet, sich vielmehr der Interessen der Welt, des Lebens, des Glaubens, die abgesehen von Kunst bestehen, als eigener Interessen mit Liebe annimmt, statt blos eine gleichgültige Unterlage für ihre Formgebung darin im Sinne so vieler Kunstenthusiasten zu sehen. An Angriffspuncten dazu fehlt es nicht. Die Religion nimmt den Pinsel und Meissel für Gegenstände der Andacht in ihren Tempeln, die Geschichte zur Vorführung und Befestigung erhebender Beispiele und Erinnerungen in öffentlichen Gebäuden und Hallen in Anspruch. Die dankbare Anerkennung der Verdienste grosser Männer will sich in Denkmalen aussprechen; die Paläste der Grossen sich mit Bildwerken in grossem Stil und die Wohnungen der Kleinen mit solchen in kleinem Stil in Angemessenheit zu den Verhältnissen

und Neigungen der Bewohner schmücken. So wird die Kunst statt ein Reich über dem Leben, ein schmückendes Element des Lebens selbst.

Unstreitig galt das von der antiken Kunst viel mehr als der unsern, die hauptsächlich in Kunstakademieen, Kunstvereinen, Kunstsammlungen, Kunstzeitschriften ihre Existenz, abseits vom übrigen Leben, führt; indess die antike Welt von diesen Absonderungs-Plätzen und Anstalten der Kunst noch nichts wusste.

Muss man nun jenes frühere Verhältniss im Allgemeinen ein günstigeres nennen, als das, was heute bei uns besteht, sofern die Kunst durch ihr Einwurzeln im Leben selbst mehr Lebenskraft, das Leben mehr Schmuck hatte, so kann man doch das alte Verhältniss nicht wieder hervorzaubern, und nicht durch Negationen die positiven Vortheile des früheren Verhältnisses gewinnen wollen. Gesetzt man beseitigte die Kunstakademieen, Kunstvereine u. s. w., so würde man damit die Kunst selbst beseitigen. Auch würde es doch zu weit gegangen sein, wollte man die Kunst blos dem übrigen Leben dienstbar machen und zu einem sklavischen Anschlusse daran verurtheilen; es war das selbst im Alterthum nicht der Fall. Es giebt ja auch eine eigne Freude an der Kunst. Man kann nur sagen: je mehr die Kunst sich vom übrigen Leben ablöst, desto mehr verliert sie von natürlichen Stützen und geräth in Gefahr, so zu sagen in ihren eigenen Interessen zu versumpfen.

Ist solchergestalt die Kunst eine der höchsten Spitzen, welche die Wirklichkeit oder Natur, im angegebenen Sinne gefasst, aus sich hervortreibt; so ist sie doch nicht die höchste Spitze. Das wird immer die Religion bleiben, die sicher nicht der Kunst ihren Ursprung verdankt, die nun aber selbst der Kunst die höchste Triebkraft verleiht und von ihr wichtige Rückwirkungen empfängt.

———

XXXI. Phantasie-Ansicht der Schönheit und Kunst.

Eine der verbreitetsten Kunstansichten erhebt die Abhängigkeit der Schönheit und Kunst von der Phantasie zum ästhetischen Hauptgesichtspuncte. In Besprechung dieser Ansicht knüpfe ich an einen Vortrag an, den ich früherhin einmal im Leipziger Kunstverein hörte, gehalten von einem Kunstkenner, dessen Bedeutung im Kunstfache seitdem darin ihre Anerkennung gefunden hat, dass seiner Direction eines der bedeutendsten Kunstinstitute untergeben worden ist.

Der, in der Form sehr anziehend gehaltene, und gewiss von Allen, die sich überhaupt derselben Richtung zuneigen, sehr befriedigend gefundene, Vortrag galt direct einer Charakteristik Genelli's, dem der Redner eine unbedingte, ja enthusiastische Bewunderung zollte. Dieser Künstler sei ein Genie, das, seine Zeit überragend, das wahrste Wesen der Kunst erfasst habe und in seinen Werken ausprüge. Denn worin bestehe das Wesen, die Aufgabe der Kunst? Sie habe einem ästhetischen Interesse zu dienen, welches von allen anderen Interessen unabhängig sei. Es gebe ein Reich der Schönheit, was ohne Rücksicht auf einen sittlichen oder andern Gehalt, dem wir sonst Werth beilegen, das Interesse in Anspruch nehme, und Aufgabe der Kunst sei, diess Interesse zu befriedigen. Diese Befriedigung aber werde erzeugt wie gewonnen durch ein Spiel der Phantasie, was im Künstler mit möglichster Machtfülle zu wirken und sich im Genusse des Kunstwerkes wieder zu vollziehen habe. Um was gespielt werde, darauf komme es nicht an. Hienach seien die geeignetsten Gegenstände für die Kunstdarstellung solche, welche die freieste, lebendigste, kräftigste Entwicklung dieses Spieles gestatten; im Uebrigen müsse das Gefallen an der Schönheit interesselos sein. — Diess, wenn nicht ganz die Worte, doch der Sinn des Vortrages, so weit meine Notate darüber reichen. Kurz, Schönheit und Kunst werden wesentlich von einer activen und receptiven Bethätigung der Phantasie abhängig gemacht.

Wer nun vermöchte die Abhängigkeit der Kunst und in gewissem Sinne der Schönheit von der Phantasie überhaupt zu bestreiten. Denn wie könnte ein Künstler ohne ein schöpferisch geistiges Vermögen, was die Phantasie ist, schaffen und gestalten,

insofern man die Kunst nicht auf sklavische Nachahmung der Natur beschränken will, und wie der Geniessende ohne Erweckung eines Vorstellungsspiels durch das Kunstwerk Genuss davon haben, falls man nämlich dies receptive Spiel auch Phantasie nennen will. Nun aber wird etwas doch dadurch allein noch nicht schön, dass es durch ein Phantasiespiel, sei es auch das allerlebhafteste, erzeugt ist und ein entsprechendes Spiel wieder erzeugt, denn in welchen Ungeheuerlichkeiten kann die Phantasie spielen. Vielmehr fragt sich noch, wodurch die Phantasie bei ihren Schöpfungen zu leiten, zu ordnen, zu zügeln, wie zu richten ist, um nichts blos Phantastisches, Verworrenes oder geradezu Hässliches zu schaffen, und hierin scheint mir der Hauptpunct zu liegen, auf dessen Klarstellung und Entwicklung es ankäme, also durch die Erklärung des Schönen nach seinem Ursprunge aus Phantasie eine Erklärung nur angebahnt, deren Wesentlichstes erst zu suchen ist. Fragt sich, ob es in den Erläuterungen und Ausführungen der Erklärung, woran es ja nicht mangelt, zu finden — jener Vortrag selbst hatte nicht die Aufgabe, sich darein zu vertiefen. Also gehen wir unserseits etwas näher auf die Ansicht nach ihren herkömmlichsten Fassungs- und Begründungsweisen ein.

Die Erklärung des Schönen durch Bezugnahme auf die Phantasie, vertreten insbesondere durch Solger, Weisse, W. v. Humboldt, Hettner, Köstlin u. A., stützt sich, mehr oder weniger weit ausholend, gemeinhin auf folgende Gesichtspuncte. Das schöpferisch gestaltende Vermögen des Geistes heisst Phantasie. Von diesem Vermögen hängt factisch die Schöpfung alles Kunstschönen ab. Man braucht aber den Begriff der menschlichen Phantasie blos zu verallgemeinern und zu erhöhen, um auch von einer göttlichen Phantasie sprechen zu können, als welche sich in Schöpfung und Ausgestaltung einer geordneten, alles Naturschöne nicht nur einschliessenden, sondern in ihrer Totalität selbst ein schönes Ganze darstellenden, erscheinlichen Welt in nur höherer Weise bethätigt hat, als der Künstler sich in Schöpfung und Ausgestaltung seiner erscheinlichen Einzelwerke bethätigt. Der rechte Künstler aber hat mit seinem Schaffen dem göttlichen Schaffen nur nachzuschaffen, im Sinne desselben fortzuschaffen, sei es, dass man den Geist des Künstlers nach der Immanenz-Ansicht im göttlichen selbst lebend, webend denkt und hiermit sein Schaffen mit einer Aeusserung göttlichen Fortschaffens selbst identificirt, oder es nur als

eine Nachahmung göttlichen Schaffens betrachtet, sofern Gott den von ihm geschaffenen Künstler mit einem Funken seiner eigenen Schöpferkraft begabt habe.

Hienach ist die Schöpfung alles Schönen von Grund aus bis zur höchsten Spitze und weitesten Umfassung ein Werk der Phantasie. Schön ist überhaupt etwas, insofern es die Entstehungsweise aus der göttlichen Phantasie oder im Sinne derselben fortschaffenden menschlichen Phantasie aufweisen kann. Insofern aber die göttliche Phantasie sowie die Phantasie eines vollendeten Künstlers in Schöpfung des Schönen als eine wahrhaft frei und harmonisch thätige bezeichnet werden kann, lässt sich auch der Rückgang bis zur göttlichen Phantasie in der Begriffsbestimmung des Schönen dadurch umgehen und damit denen genug thun, die diesen Rückgang zu mystisch finden, dass man die Eigenschaft einer wahrhaft freien und harmonischen Bethätigung von der Phantasie zur Schöpfung des Schönen verlangt; nur dass man dann beim Naturschönen darauf beschränkt bleibt, eine receptive Seite der Bethätigung der Phantasie durch das Schöne geltend zu machen, um den Bezug seines Begriffes zur Phantasie festzuhalten, oder das Naturschöne vom Begriffe des Schönen überhaupt auszuschliessen.

Mit der Erzeugungsweise des Schönen durch die Phantasie hängt nämlich eine, für das Schöne nicht minder wesentliche, Rückwirkung desselben auf die Phantasie zusammen, sofern sich die Phantasie des das Schöne Geniessenden entsprechend in der Anschauung, Aufnahme, Aneignung des Schönen frei und harmonisch zu bethätigen hat, als der Schöpfer desselben in der Production, indem sie sich theils frei darein versenkt, theils ein freies und harmonisches Spiel daran knüpft.

Nun kann zwar die menschliche Phantasie auch Ungeordnetes, ja Hässliches erzeugen und Hässliches die Phantasie beschäftigen, wodurch in der That das Hässliche mit dem Schönen unter denselben sehr allgemeinen Gesichtspunct gebracht und zum gemeinsamen Objecte der Aesthetik erhoben wird; bei beiden spielt doch Phantasie die wesentliche Rolle. Ein Unterschied des Schönen vom Hässlichen bleibt aber in der *Weise* der Phantasiebethätigung bestehen, indem eine das Hässliche erzeugende oder durch das Hässliche beschäftigte Phantasie vielmehr zügellos als frei, disharmonisch als harmonisch, *nicht* in der Weise der göttlichen Schöpferthätigkeit noch vollendeten Künstlerthätigkeit thätig ist. Dass Vie-

les dem Menschen hässlich auch in der von Gott geschaffenen Natur erscheint, widerspricht der Bezugsetzung des Schönen zum Sinne der göttlichen Schöpfungsthätigkeit, falls man bis auf diese zurückgehen will, in sofern nicht, als das, was dem kurzsichtigen Menschen für sich so erscheint, diesen Charakter im Zusammenhange des Ganzen und nach der Totalität seiner Beziehungen betrachtet verliert. In diesem Zusammenhange, dieser Totalität aber ist es von Gott geschaffen, wird es von Gott angeschaut, und ist es in seinem Sinne aufzufassen.

So gut sich das Alles scheint hören zu lassen, und ich habe mir selbst Mühe gegeben, es so gut hörbar als möglich darzustellen, lässt sich doch Folgendes dagegen erinnern.

Man kann die Ursprungsbeziehung des Schönen zur Phantasie mit oder ohne Rückgang bis zur göttlichen Schöpferthätigkeit zugestehen, ohne damit die Brauchbarkeit einer darauf gegründeten Begriffsbestimmung des Schönen zuzugestehen, worüber ich auf das verweise, was Theil I, S. 15. 17, gesagt ist. Insbesondere erscheint es misslich, mit der Erklärung des Schönen bis auf den Ursprung aus Gott zurückzugehen, auf den man freilich mit jeder Erklärung zurückgehen kann, wie man jede Geschichte mit Adam anfangen kann; aber so wenig sich die menschliche Geschichte klar und sicher vom mythischen Adam aus verfolgen lässt, so wenig die Aesthetik von der, den menschlichen Horizont überhaupt übersteigenden oder doch in Dunkel gehüllten, Idee Gottes. So werden viele Theologen die Analogie der göttlichen Schöpferthätigkeit mit der menschlichen Phantasie als auf Anthropomorphismus ruhend nicht zugestehen; die Schöpferkraft Gottes sei vielmehr etwas über alles menschliche Sinnen und Denken Erhabene. Gegentheils werden weder die Materialisten, noch Hegelianer, noch Schopenhauerianer die Schöpfung der Welt und mithin des Naturschönen durch einen bewussten Geist zulassen, da vielmehr nach allen diesen die Natur, die Idee, der Wille der Welt erst in Thier und Mensch zum Bewusstsein kommt; von einer unbewussten Phantasie in Schöpfung des Naturschönen zu sprechen aber wäre eine Gewaltsamkeit, welche das Wirken blinder Kräfte mit der Phantasie in Eins zusammenwerfen liesse; daher von dieser Seite die Neigung, das Naturschöne lieber gleich vom Schönen auszuschliessen. Dann darf man der Definition zu Liebe einen schönen Menschen nicht mehr schön finden.

Insofern zugestandenermassen das Hässliche so gut als das Schöne Product und Erregungsmittel der Phantasie sein kann, würde nach schon oben gemachter Bemerkung eine Beides scharf scheidende Erklärung des Schönen durch Bezugnahme auf die Phantasie höchstens insofern genügen, als der Unterschied in der Weise, wie sich die Phantasie dabei bethätigt, deutlich und scharf bezeichnet werden könnte, was aber eben so wenig, als durch Bezugnahme auf göttliche Schöpferthätigkeit, durch die Begriffe der Freiheit und harmonischen Beschaffenheit der Thätigkeit, noch irgend andre Kategorieen, die erst einer weitern Klärung bedürfen, geschehen kann.

In der That, nach dem geläufigsten Begriffe der Freiheit (Abwesenheit von äusserem Zwange), steht es der Phantasie eben so frei, Hässliches als Schönes zu schaffen, und steht es bei Aufnahme eines Kunstwerkes nicht frei, sich den Eindrücken desselben zu entziehen und sie eben so frei abzuändern, als dem Künstler sie hervorzurufen. Nach der Ansicht Mancher aber (vergl. z. B. S. 62) soll der Künstler sogar vielmehr aus dem Drange einer inneren Nöthigung heraus produciren. Nun kann man zwar aus gewissem philosophischen Gesichtspuncte auch Freiheit mit innerer Nothwendigkeit identificiren; aber bewahre der Himmel die Aesthetik vor der philosophischen Spintisirung über das Verhältniss von Freiheit und Nothwendigkeit. Jedenfalls will der Begriff der Freiheit, wie nicht minder der der Harmonie in der Anwendung zur Unterscheidung der rechten von der unrechten Thätigkeitsweise der Phantasie noch geklärt sein.

Nun wird man meines Erachtens nichts Untriftiges sagen, wenn man die, bei Schöpfung und Aufnahme des Schönen in Betracht kommende, Thätigkeit der Phantasie insofern frei und harmonisch nennt, als sie mit Lust oder doch nicht mit Unlust geübt wird, und als sie wieder in lustgebende Erzeugnisse ausschlägt. Auch erläutert z. B. Köstlin wirklich jene Ausdrücke beiläufig in diesem Sinne. Hienach aber scheint es mir vorzuziehen, die Erklärung des Schönen und die Aufgabe der Kunst sofort klar ausgesprochen auf den Zweck, die Lust, zu beziehen, als diesen Bezug unter unklaren oder mehrdeutigen Worten zu verstecken.

Um über den so vielfach in der Aesthetik gebrauchten und zu scheinbaren Erklärungen missbrauchten Begriff des Harmonischen gelegentlich noch etwas zu bemerken, so kann man überhaupt kurz sagen: Harmonie

ist ein lustgebendes oder wenigstens Unlust ausschliessendes, Verhältniss. Damit ist der Begriff der Harmonie klar und ohne Cirkel bestimmt; denn, auf das was Lust und Unlust ist, kann man unmittelbar in uns weisen, wogegen die mancherseits beliebte umgekehrte Bestimmung, dass die Grundbedingung der Lust in einem harmonischen Verhältnisse liege, um nicht auf Cirkel zu kommen, nichts anderes sagt, als: die Bedingung der Lust liegt in einem, Kürze halber harmonisch zu nennenden, Verhältnisse, dessen Natur aber durch diesen Ausdruck noch nicht bestimmt, sondern erst aufzusuchen ist. Zwar sagt man wohl: harmonisch ist, was mit sich oder was mit uns stimmt. Aber was mit uns stimmt, erkennt man eben nur daraus, dass es Unlust ausschliesst, indem es uns gesund erhält, oder dass es uns positive Lust macht; und für das, was mit sich stimmt, haben wir zwar im Gebiete der Logik den klaren Satz des Widerspruches; aber was thut man damit in der Musik, der Malerei. Einen schlecht klingenden Akkord, eine ungefällige Farbenzusammenstellung, ein hässliches Gesicht, kann man Alles disharmonisch nennen, aber eben nur, sofern es Unlust macht; dem logischen Satze des Widerspruches ist es nicht entgegen. So lange der letzte allgemeinste Grund von Lust und Unlust nicht mit Sicherheit und Klarheit festgestellt ist, und das ist er bisher nicht (Th. I. 11 f.), hat man sich an particuläre Gesetze, nach denen Lust und Unlust entstehen, zu halten; die Ausdrücke harmonisch und disharmonisch aber ersetzen weder noch enthalten solche.

Wenn man nicht blos das schöpferische Vorstellen des Künstlers, sondern auch receptive des Geniessenden zum Phantasieleben rechnet, um den Begriff des Schönen nach beiden Seiten von der Phantasie abhängig zu machen, so kann hiebei unter Phantasie nichts Andres verstanden sein, als das Vermögen, sich überhaupt in einer Mannichfaltigkeit von Vorstellungen zu ergehen, welches sich allerdings eben so wohl productiv äussern, als receptiv angeregt und beschäftigt werden kann. Man mag zugeben, dass ein weiter Sprachgebrauch auch eine so weite Auffassung des Begriffes der Phantasie zulässt und wirklich im gemeinen Leben Beschäftigung der Phantasie und Beschäftigung der Einbildungskraft durch ein Kunstwerk oft unklar verwechselt werden; aber gewiss ist, dass man unter Phantasie in der Regel, und namentlich bei psychologisch klarer Unterscheidung, vielmehr ein schöpferisch productives als ein receptives Vermögen versteht; und es scheint mir jedenfalls, dass die Erklärung der Schönheit in Bezug auf die Phantasie nicht ohne eine sorgfältige Auseinandersetzung in dieser Hinsicht geschehen sollte, um nicht die Thätigkeitsweise der Production und Reception unklar zusammenzuwerfen, hiemit eine sachlich untriftige Auffassung der Wirkung des Schönen hervorzurufen, welcher Gefahr mir in der That die bisherigen Erklärungen

dieser Art mehr oder weniger zu unterliegen scheinen. Thätig freilich ist auch der receptiv angeregte Geist; aber man wird nicht jede Thätigkeit, namentlich nicht die, in welche der Geist durch die Auffassung eines Kunstwerkes versetzt wird, als eine schöpferisch productive fassen können, da vielmehr die productive Thätigkeit, die der Künstler gebraucht hat das Werk zu erzeugen, dem Geniessenden durch Umsetzen in die receptive Auffassung erspart wird.

In der That ruht der ästhetische Eindruck der Musik vielmehr in einem lustvollen Verfolge gegebener Beziehungen, auf deren Auffassung man eingeübt sein muss, als einer Bethätigung des eigenen Productionsvermögens. Beim Lesen eines Gedichtes läuft eine gebundene Folge von Associationen mit den Worten zugleich ab, ohne dass der Geist nur Zeit hat, eigene Schöpfungen productiv zu intercaliren, und je bestimmter dasselbe ganz bestimmte Vorstellungen und Gefühle erweckt, einen desto grösseren Eindruck macht es. Auch kann es bei diesem rein receptiven Eindrucke sein Bewenden haben, indem der Geist durch den Ablauf des Kunstwerkes in der Zeit auch fortlaufend beschäftigt wird. Geht der Geniessende mit seiner Phantasie productiv darüber hinaus, was ja leicht der Fall sein kann, so ist das der Wirkung des Kunstwerks an sich selbst unwesentlich; und wohl noch öfter besteht die Nachwirkung des Kunstwerks in einem Zurückgehen darauf als einem Darüberhinausgehen mit eigner Phantasie.

Mit Werken der bildenden Kunst verhält es sich in sofern etwas anders, als sie nicht in der Zeit ablaufen, sondern bleibend verharren, doch aber auch in einer gewissen Dauer durch Wechsel beschäftigen wollen. Nun werden auch bei ihnen die Associationen, auf welchen ihr Haupteindruck beruht (Th. I. S. 116), dem Geiste als unmittelbarer Anhang der Anschauung geschenkt, nicht schöpferisch von ihm producirt, und überall sonst wird die associative Thätigkeit zur unfreien oder selbst mechanischen Seite des Geisteslebens gerechnet. Auch kann die Fortdauer einer genussreichen Beschäftigung mit solchen Werken bis zu gewissen Gränzen dadurch erhalten werden, dass man die Aufmerksamkeit wechselnd auf diese und jene Seiten oder Theile des Kunstwerkes richtet und deren Wirkung receptiv aufnimmt. Indess besteht hier in der That ein grösserer Anlass, als bei Musik und Poesie, die uns unwillkürlich in bestimmter Richtung mit fortziehen und den Augen-

blick gefangen nehmen, die Dauer des Genusses zu verlängern und den Genuss dadurch zu erweitern, dass man nach innern Motiven den associativen Eindruck selbstthätig bald mehr nach dieser bald jener Seite ausbeutet und weiter ausspinnt, wie es Th. I. S. 112 besprochen worden ist, und diess mag immerhin als Phantasiethätigkeit zählen, da es jedenfalls nicht rein receptive Thätigkeit ist, da ein anderer Ausdruck dafür fehlt, und auch die schöpferischste Phantasie überall nichts ganz Neues schaffen kann. Immerhin bleibt es nur ein zweiter Theil des Kunstgenusses, und wohl bei den Meisten kommt es nicht dazu, da sie den receptiven Genuss vielmehr activ durch Beschäftigung mit Kritik, mit Aechtheitsfragen u. s. w. zu verlängern suchen. Was man Spieltrieb der Phantasie nennt, ist nichts der Phantasie Eigenthümliches, sondern der Trieb, sich überhaupt mit wechselvollen Eindrücken unter einheitlichem Gesichtspuncte zu beschäftigen, ein Trieb, der sich eben sowohl activ als receptiv geltend machen kann, und unter das, im 6. Abschnitt besprochene, Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen tritt.

Wenn man nun freilich die Definition der Phantasie von vorn herein darauf stellt, dass nicht blos das productive Vorstellen des Künstlers sondern auch receptive Vorstellen des Geniessenden zum Phantasieleben gehöre, wie diess z. B. Köstlin (Aesthetik S. 26) ausdrücklich und Andre stillschweigend thun, wenn man dazu erklärt, nur das lustvolle Vorstellen frei und harmonisch nennen zu wollen, so wird dagegen schliesslich weiter nichts zu sagen sein, als dass man mit der darauf gegründeten Schönheitserklärung auch weiter nichts sagt, als dass die Schönheit auf einem lustvollen Charakter von Vorstellungen in dem das Schöne Producirenden wie Geniessenden beruhe. Eine directe Bezugnahme auf diesen Charakter der Schönheit aber wird jedenfalls dem, so leicht in Unklarheit verlaufenden oder auf begriffliche Abwege führenden, Umwege durch die Begriffe Phantasie, Harmonie und Freiheit vorzuziehen sein.

XXXII. Vom Begriffe der Erhabenheit.

Man könnte sich vielleicht wundern, wenn in einem zweibändigen Werke über Aesthetik, worin so viel von Schönheit gesprochen worden, nicht auch dem Begriffe der Erhabenheit einige Aufmerksamkeit geschenkt würde; also holen wir das bisher in dieser Hinsicht Versäumte nach.

In der That pflegt nächst der Kategorie der Schönheit die Kategorie der Erhabenheit als der wichtigste Begriff der Aesthetik behandelt und so zu sagen als Nebenbuhler jener Kategorie in der Herrschaft über das ästhetische Gebiet betrachtet zu werden. Burke schrieb eine besondere Schrift »Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Begriffe vom Schönen und Erhabenen«; Kant theilt seine ästhetischen Untersuchungen (in der Kritik der Urtheilskraft) in eine Analytik des Schönen und des Erhabenen; und überall hat sich der ästhetische Tiefsinn eine Aufgabe daraus gemacht, mit dem einen auch dem andern Begriffe sowie dem Verhältnisse beider auf den Grund zu gehen.

Nicht minder freilich als über die Schönheit sind die Ansichten der Aesthetiker über die Erhabenheit sehr auseinandergegangen, wie aus folgender, nichts weniger als vollständigen, Registrirung derselben erhellt. Noch grösser würde die Mannichfaltigkeit der Ansichten erscheinen, wenn sie in die Details verfolgt werden sollte, indess ich hier blos auf Hauptpuncte und damit zugleich Hauptgegensätze der Ansichten achten werde.

Nach Carrière, Herbart, Herder, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising ist das Erhabene nur eine besondere Art oder Modification des Schönen, wobei jedoch die Weise, wie sich das Erhabene dem Schönen unterordnet, von den verschiedenen Autoren zum Theil sehr verschieden gefasst wird. Hiegegen stehen sich nach Burke, Kant, Solger Erhabenheit und Schönheit einander ausschliessend gegenüber, so dass das Erhabene niemals schön, das Schöne niemals erhaben sein kann, oder dass doch beide durch ihr Zusammensein sich gegenseitig schwächen, wobei wiederum von den Verschiedenen verschiedene Gesichtspuncte des Gegensatzes aufgestellt werden. Nach Weisse ist die Erhabenheit nicht sowohl eine besondere Art der Schönheit, als dass sie einen Bestandbegriff der Schönheit selbst bildet, so dass

an jedem schönen Gegenstande das, was ihn schön macht, Erhabenheit ist, indess nach Ruge die Erhabenheit in dem Siege des einen Momentes der Schönheit über das andere, d. i. des Ewigen über das Endliche, besteht.

Nach Burke beruht der Eindruck der Erhabenheit gegenüber dem der Schönheit darauf, dass durch jene mittelst Schrecken, Schmerz oder Gefahr der Grundtrieb der Selbsterhaltung, durch diese in anderem Wege der der Geselligkeit wach gerufen wird. Nach Thiersch darauf, »dass das Erhabene durch seine Stärke und Grösse das Gemüth des Wahrnehmenden erhebt und nöthigt, zu seiner Aufnahme und Bewältigung sich gleichsam auszudehnen und zu erweitern.« Nach Kirchmann darauf, dass das Erhabene (Erhaben-Schöne) die idealen Gefühle der Achtung, indess das Schöne (Einfach-Schöne) die der Lust erregt. Nach Kant, Hegel, Vischer darauf, dass der Geist, die Vernunft sich der für die endliche Erscheinung bestehenden Unmöglichkeit bewusst wird, das Unendliche vollkommen auszudrücken, der Idee vollkommen gerecht zu werden, und hiemit der Macht des eigenen unendlichen Vermögens (Kant), oder der Macht der Idee (Hegel, Vischer) bewusst wird. Nach Solger darauf, dass das Unendliche ins Endliche absteigt, sich im Endlichen setzt; indess das ins Unendliche aufsteigende Endliche das Schöne giebt. Nach Zeising umgekehrt darauf, dass im Erhabenen »das Endliche sich über seine Endlichkeit in die Unendlichkeit erhebt, sich gleichsam in dieser höheren Sphäre einbürgert und durch seine Grösse die Idee der absoluten Vollkommenheit erweckt.« Nach Zimmermann darauf, »dass wir das Unendliche zugleich vorstellen und nicht vorstellen, zu fassen und nicht zu fassen vermögen, um des letzteren willen uns klein und unbedeutend, um des erstern willen dagegen selbst gross und unendlich erscheinen.«

Nach Burke erweckt das Erhabene ein, von eigentlicher Lust nach ihm noch zu unterscheidendes Wohlgefallen oder angenehmes Gefühl durch Erregung der Nerven mittelst eines mässigen Grades von Schmerz oder Schrecken, der unsern Selbsterhaltungstrieb aufruft. Nach Kant, Schiller, Lemcke ist der Eindruck der Erhabenheit aus Lust und Unlust gemischt, welche Mischung nach Ersterem aus einem complicirten Verhältnisse zwischen unserer Einbildungskraft und unserer Vernunft erwächst. Nach Kirchmann hat das Gefühl der Achtung, auf dem der Eindruck

der Erhabenheit beruht, mit Lust und Unlust nicht nur nichts zu schaffen, sondern steht dem Gefühl derselben polar entgegen. Nach Hermann ist der Eindruck des Erhabenen dem des Lächerlichen gegenüber ein mehr weinerlicher.

Nach den Meisten giebt es nur eine Erhabenheit aus quantitativem, nach Köstlin jedoch auch aus qualitativem Gesichtspuncte.

Kant unterscheidet das Erhabene in ein mathematisch und ein dynamisch Erhabenes, je nachdem es eine extensive Grösse, als wie Ausdehnung, Dauer, Zahl, oder eine intensive Grösse, als wie Stärke, Macht, Kraft, Widerstandsgrösse ist, was den Eindruck der Erhabenheit bestimmt; — Schiller in ein solches, welches unsre Fassungskraft übersteigt und welches unsrer Lebenskraft droht; — Vischer in ein objectiv Erhabenes, welches seinen Eindruck physischerseits ohne Rücksicht auf die Abstammung aus geistiger Kraft macht, worunter das Erhabene des Raumes, der Zeit und der physischen Kraft gehört, und ein subjectiv Erhabenes, wie das der Leidenschaft, des guten und bösen Willens. — Jean Paul unterscheidet in ähnlicher Weise eine Erhabenheit der Natur von einer sittlichen oder handelnden Erhabenheit, wozwischen er aber die Erhabenheit der Unermesslichkeit und Gottheit stellt. Das Erhabene der Natur theilt er in ein optisch und ein akustisch Erhabenes. — Zeising unterscheidet im Erhabenen als Modificationen »das Imposante, d. i. dasjenige Erhabene, welches erhaben ist für Anderes; das Majestätische, d. i. dasjenige Erhabene, welches erhaben ist für sich; und das Glorreiche, d. i. dasjenige Erhabene, welches erhaben ist für das Absolute.«

Weit die meisten kommen doch darin überein, dass sie in der Bestimmung der Erhabenheit den Begriff der Unendlichkeit und sein Verhältniss zur Endlichkeit eine wichtige Rolle spielen lassen. Ja von Jean Paul hat man die Erklärung, dass das Erhabene das angewandte Unendliche sei.

Ohne auf eine Ausführung und Discussion der vorigen, zum Theil sehr abstrusen und spitzfindigen, Auffassungen der Erhabenheit, wovon sich hier nicht viel mehr als die Stichworte anführen liessen, einzugehen, suchen wir unsere eigenen Wege zu gehen, wobei sich Gesichtspuncte theils der Uebereinstimmung

theils Abweichung bezüglich voriger Auffassungen von selbst finden werden.

Beispiele des Erhabenen, woraus sein Begriff als abstrahirt angesehen werden kann, und woran sich derselbe erläutern lässt, sind im Gebiete der Natur: der reine blaue Tageshimmel, der sternenhelle Nachthimmel, Gewitter mit hochgethürmten Donnerwolken und mächtigen Blitzschlägen, gewaltige Stürme, das aufgeregte Meer, Ueberschwemmungen, der Eisgang grosser Ströme, grosse und hohe Wasserfälle, grosse und hohe, namentlich öde Bergaussichten, vulkanische Ausbrüche. Im Gebiete der Kunst: Alles, was die göttliche Grösse und Macht, aber auch, was geistige Menschengrösse, Hoheit, Aufopferung, Standhaftigkeit poetisch, rednerisch oder anschaulich versinnlicht, Darstellungen des Weltgerichtes; grosse Dome, der olympische Zeus; im Gebiete der Musik insbesondere: Tonstücke mit ausgehaltenen vollen starken Tönen als namentlich Glockentönen, Orgeltönen. Im geistigen Gebiete: eben jene geistigen Grössen, welche für die Kunst zu Gegenständen erhabener Darstellung werden.

Versuche ich nun im Rückblick auf diese Beispiele das Gemeinschaftliche des Eindruckes, der dadurch erweckt wird, oder doch bei hinreichender subjectiver Empfänglichkeit erweckt werden kann, zu bezeichnen, so scheint mir, das Gefühl der Erhabenheit beruhe darauf, dass die Seele einen, aus der mittleren Grösse oder Stärke gewohnter Eindrücke heraustretenden, einheitlichen Eindruck mit Lustübergewicht erfahre, dessen eigenthümlicher Lustcharakter nicht durch den einheitlichen Charakter allein, sondern eben dadurch, dass der Eindruck zugleich ein starker oder grosser ist, wie umgekehrt nicht durch die Grösse oder Stärke allein, sondern dadurch, dass der Eindruck zugleich ein einheitlicher ist, bedingt wird. Bis zur Unendlichkeit sich in der Erklärung zu versteigen überlasse ich gern den Idealisten. Das Schöne, insofern man es nach einer engern Fassung dem Erhabenen gegenübersetzen will, theilt mit ihm den einheitlichen Charakter, aber nicht die, aus dem Gewöhnlichen heraustretende Grösse oder Stärke des Eindrucks; in sofern man aber das Schöne so weit fassen will, dass das Erhabene selbst mit darunter tritt, in welcher Hinsicht die Definition frei steht, ist das Erhabene die besondere Art des Schönen, bei welcher die Grösse des Lusteindruckes von der Grösse des Eindruckes selbst mit abhängt, ohne

doch allein davon abzuhängen, da dazu der einheitliche Charakter des Eindrucks wesentlich mit gehört.

Inzwischen bedürfen diese Erklärungen theils noch der Erläuterung, theils Rechtfertigung entgegenstehenden Ansichten gegenüber.

Wenn Kirchmann an dem Eindrucke, den das Erhabene macht, nicht nur überhaupt nichts Lustvolles findet, sondern ihn sogar dem lustvollen polar entgegengesetzt findet, und wenn Burke und C. Hermann eine ähnliche Ansicht, nur in andrer Wendung vertreten, so hängt das an Beschränkungen des Lustbegriffes, die sich schwerlich allgemeine Geltung verschaffen werden. Ich denke, um ganz populär zu reden, wenn man jeden Eindruck lustvoll nennt, den man gern hat, und bei fehlenden Gegenmotiven sogar sucht, so wird man auch erhabene Eindrücke vorwiegend lustvoll nennen dürfen. Auf die Frage aber, ob nicht im Eindrucke des Erhabenen doch Unlust eine Rolle mit spiele, komme ich unten.

Damit ein grosser oder starker einheitlicher Eindruck, wie er zum Charakter der Erhabenheit von uns gefodert ist, überhaupt entstehen könne, muss eine demgemässe Ursache dazu vorhanden sein, und der Charakter der aufgezählten Ursachen entspricht dieser Foderung. Häufig wird Einfachheit zum Charakter der Erhabenheit gerechnet, aber diess ist nicht streng zu nehmen; ein Himmel voll schwarzer Gewitterwolken, ein sternenheller Nachthimmel sind nicht einfach und können doch einen sehr erhabenen, in ihrer Art sogar erhabenern Eindruck machen, als ein ganz blauer Himmel, der übrigens im Grunde auch nicht einfach, sondern nur gleichförmig ist; das aber pflegt man hiebei unter Einfachheit zu verstehen. Statt Einfachheit, Gleichförmigkeit ist eben nur einheitlicher Charakter des Eindruckes das Wesentliche zur Erhabenheit. Nun ordnet sich das Gleichförmige dem Einheitlichen zwar unter, und kann somit durch Grösse erhaben werden, insofern es nicht langweilig wird, aber ordnet sich ihm doch nicht allein unter, da vielmehr auch das Viele und Mannichfaltige unter einen anschaulichen oder ideellen einheitlichen Gesichtspunct treten kann (vergl. Abschn. VI); und insofern es der Fall ist, widerstrebt es nicht nur dem Eindrucke der Erhabenheit nicht, sondern kann sogar durch die Höhe des verknüpfenden Gesichtspunctes diesem Eindruck selbst den Charakter einer grösseren Höhe ertheilen,

durch die, unter dem einheitlichen Gesichtspuncte begriffene, Mannichfaltigkeit den Geist nachhaltiger und lustvoller beschäftigen, als es die einfache Gleichförmigkeit vermöchte, und durch die Menge des Verknüpften die Grösse des Eindruckes selbst bedingen oder steigern.

Also kann auch das Unzählbare, insofern es sich einheitlich zusammenfassen lässt, einen erhabenen Eindruck machen, wesshalb man von einer numerischen Erhabenheit spricht; und unstreitig wird sowohl der Nachthimmel durch seine zahllosen Sterne als der gothische Dom durch seine zahllosen Zierrathen, insofern sie einen einheitlichen Charakter tragen, nur um so erhabener. Immer aber bleibt der einheitliche Charakter wesentlich dabei. Freilich sind die Sterne nach keinem bestimmten Princip regelmässig geordnet; aber es ist wie bei der Marmorirung (Th. I. S. 62): es geht doch ein einheitlicher Charakter durch ihre Vertheilungsweise durch, gegenüber der völligen Unregelmässigkeit, welche statt finden würde, wenn hier und da Haufen Sterne sich zusammenklumpten, dazwischen grosse leere Stellen blieben, hier grosse, da kleine verschiedengestaltete Lichtflächen erschienen. Damit fiele auch der Charakter der Erhabenheit des Sternenhimmels weg.

Nun fragt man vielleicht: müsste der Anblick des Sternenhimmels dann nicht noch erhabener werden, wenn er ganz regelmässig mit Sternen besät wäre, sofern hiermit der einheitliche Charakter der Vertheilung zur reinen und vollen anschaulichen Geltung käme. Auch glaube ich, es würde von vorn herein der Fall sein; wie sich denn unstreitig der Eindruck eines grossen schwarzen Sammtmantels mehr dem erhabenen nähert, wenn er regelmässig, als wenn er unregelmässig mit goldenen oder silbernen Sternen besät ist. — Aber eine und dieselbe leicht fassliche Regelmässigkeit am ganzen Himmel und alle Nächte wiederzusehen, würde uns durch Monotonie bald ermüden, indess die Unregelmässigkeit, welche den einheitlichen Charakter der Vertheilung vielmehr durchbricht als zerbricht, unterstützt durch die wechselnde Stellung des Himmels gegen uns nach Nachtstunde und Jahreszeit, einen monotonen Eindruck nicht aufkommen, vielmehr uns so zu sagen den Himmel immer neu erscheinen und immer Neues daran finden lässt. Die Sterne scheinen uns nicht mit der Säemaschine, sondern aus der lebendigen Hand eines grossen Säemannes ausgeworfen, und ein stilles associatives Gefühl hievon

mag beitragen, die unregelmässige Vertheilung der Sterne anmuthender für uns zu machen, als es die regelmässige sein könnte. Also kann man sagen: der Himmel hat sich in dieser wie nach andern Beziehungen so vortheilhaft als möglich für uns eingerichtet, indem er von dem monotonen und blos auf äussere Anschaulichkeit berechneten Eindruck der Erhabenheit etwas Preis gegeben, um uns den Genuss derselben immer neu und mit tiefer greifender Wirkung zu gewähren.

Dass Grösse oder Stärke eines Eindruckes an sich selbst noch keine Erhabenheit begründet, ergiebt sich daraus, dass, wenn man einen erhabenen Gegenstand so abgeändert denkt, dass bei unveränderter Grösse oder Stärke seines Eindruckes der einheitliche Charakter desselben ganz verloren geht oder gar zu undeutlich wird, auch der Charakter der Erhabenheit wegfällt; denn was oben vom Himmel gesagt ward, gilt allgemein. So, wenn man den rollenden Donner durch einen Wechsel von Rollen, Knattern und Pfeifen ersetzt denkt, oder die Töne einer erhabenen Musik so versetzt, dass Melodie und Harmonie schwinden.

Aber es giebt genug Gegenstände, die einen einheitlichen Eindruck machen, ohne doch erhaben zu erscheinen. Thatsache ist, dass überall, wo das Lustgefühl der Erhabenheit eintritt, es eben nur durch Vergrösserung, Erweiterung, Verstärkung eines einheitlichen Eindruckes über ein gewohntes Mass ist und durch Abschwächung desselben verloren geht. So wenn eine blaue Glasglocke, die uns klein nicht oder in unbedeutendem Grade ästhetisch interessirt, sich zum blauen Himmelsgewölbe, das Rollen eines Wagens zum majestätischen Rollen des Donners, der Feuerstein mit dem Fünkchen daraus zum feuerspeienden Berge, der wellenschlagende Teich zum wogenschlagenden Meere, das schwache Glockengeklingel zum Glockenläuten, das Modell eines gothischen Domes zum gewaltigen Dome, der schwache Charakter eines Menschen im Drama oder Epos zur unerschütterlichen allen Anfechtungen trotzenden Festigkeit erweitert, vergrössert, verstärkt. An all' dem fangen wir in der That nur nach Massgabe an, das den Eindruck der Erhabenheit charakterisirende, Gefallen zu finden, als mit der vermehrten Grösse oder Stärke des Gegenstandes der Eindruck extensiv oder intensiv wächst. Ja wer wird leugnen, dass die furchtbarsten Schauspiele eben nur aufgesucht werden, um den Genuss der Grösse eines einheitlichen Eindruckes zu

haben, ohne dass man einen andern Grund geltend zu machen wüsste. Darum bedauert der Tourist in Italien es bitter, wenn er einen Ausbruch des Vesuvs versäumt hat; und noch erinnere ich mich, als Dresdens Umgegend von einer grossen Ueberschwemmung heimgesucht wurde, wie Manche von Leipzig dahin reisten, nur um das grossartige Schauspiel zu geniessen. Wenn eine Schlacht in der Nähe einer Stadt geschlagen wird, so sieht man die Thürme trotz der Gefahr, welche verirrte Kugeln drohen, mit Zuschauern besetzt.

Insofern man den Lustcharakter des Gefühls der Erhabenheit überhaupt anerkennt, kann man die Grösse oder Stärke eines Eindrucks in doppeltem Sinne dazu beitragend denken, einmal, insofern die Lustbedingung, welche im einheitlichen Charakter an sich liegt, dabei so zu sagen einen multiplicirenden Factor gewinnt, zweitens aber, insofern in der ausnahmsweisen Grösse oder Stärke eines receptiven Eindrucks bei fehlenden Gegenwirkungen an sich ein Lustmoment liegt. Der Mensch liebt und verlangt nun einmal mitunterlaufende starke receptive Erregungen, wie uns aber von anderer Seite auch das ausnahmsweise Kleine gefällt. Jedenfalls gehört bei Eindrücken von ungewöhnlicher Stärke das Ausnahmsweise dazu, um uns zuzusagen, und sollte der Mensch Eindrücken von der Stärke der erhabenen fortgesetzt ausgesetzt sein, so würde er statt fortgesetzter Lust bald Erschöpfung fühlen, und es auf die Länge gar nicht aushalten. Es stumpft sich aber die Empfindung bei dauerndem Aufenthalte in erhabener Umgebung bald so ab, dass der Eindruck seine Stärke verliert, hiemit aber auch das Lustgefühl der Erhabenheit verloren geht.

Nicht überall ist es die absolute oder positive Grösse, Stärke, Menge einer Ursach, wodurch ein erhabener Eindruck entsteht; auch ein gewaltiger Abfall davon kann es sein, wie sich darin beweist, dass auch tiefe Ruhe, tiefes Schweigen, Oede, Pausen, Nacht im Gegensatz und Contrast gegen positive Grössen einen erhabenen Eindruck machen können, wonach man die dynamische Erhabenheit in eine active und passive unterschieden hat. Das Gemeinsame beider objectiv gegensätzlichen Fälle liegt aber darin, dass der subjective Eindruck doch beidesfalls ein starker und durch seine Stärke ästhetisch wirksamer ist.

Ueberhaupt jede Aenderung im zeitlichen Ablauf oder räumlichen Felde unsrer sinnlichen, sowie associativ ausgelösten

geistigen Erregung, sei es ins Positive oder Negative, wirkt mit der Kraft eines positiven Eindruckes; daher wacht der Müller in der Mühle auf, wenn die Mühle in ihrem Gange stockt, der Schläfer in der Predigt, wenn die Predigt aufhört. Ein continuirliches Schweigen, eine continuirliche Monotonie, eine continuirliche Oede, eine continuirliche stockfinstere Nacht vermöchten uns nicht stark anzuregen, wohl aber Schweigen, Monotonie, Oede, Finsterniss im Unterschiede von dem, was wir gewohnt sind, so mehr, je grösser der Unterschied davon ist.

Zeising, der in seinen ästhetischen Forschungen besonders ausführlich auf die verschiedenen Arten und Modificationen des Erhabenen unter Beifügung erläuternder Beispiele eingeht (was nachgelesen zu werden verdient), stellt namentlich folgende Beispiele des passiv Erhabenen zusammen.

»Das heilige Schweigen im Tempel mitten unter städtischem Getöse, die todtenstille Pause in einem Allegro con Brio, das Aushalten eines und desselben Tones bei ewig wechselnder Harmonie, ein treues Herz am Hofe Ludwigs XIV., Fabricius gegenüber den Bestechungsversuchen des Pyrrhus, ein Gottvertrauen mitten im Sturme der Leiden, Columbus unter dem verzweifelnden Schiffsvolk, u. s. w.

Ich selbst wüsste nicht, was einen erhabenern Eindruck auf mich gemacht hätte, als bei einem Gange über den Gemmipass der Anblick des mit einem Schneemantel umhüllten, mit niedern Schneespitzen umgebenen, Monte Rosa vor mir und die Oede des ganzen Umkreises um mich mit einem monotonen, aller Variation baaren Rauschen, wie überhaupt öde Gebirgsgegenden zu den erhabensten Gegenständen gerechnet werden. Ich könnte die Erinnerung davon nur mit Verlust gegen die Erinnerung an so manche anmuthige Gegend vertauschen, indem der so viel mächtigere einheitliche Eindruck zugleich ein so viel lustvollerer war; und wenn nicht die allgemeine Erfahrung in demselben Sinne wäre, so würden nicht die von Gletschern starrenden Gegenden der Schweiz die besuchtesten sein. Dabei wirkt freilich der positive Eindruck der Höhe mit dem der Oede zusammen, den Eindruck der Erhabenheit zu begründen; aber wären die hohen Berge bewachsen, so würde zwar der Eindruck der Lieblichkeit wachsen, aber der Eindruck der Erhabenheit, und mit ihm zugleich die Zahl der Besucher abnehmen.

Nun könnte man freilich meinen, wenn nach obigen Beispielen der gänzliche Wegfall eines Reizes im Stande ist, einen starken und dadurch erhabenen Eindruck zu machen, müsste schon die

Annäherung an diesen Wegfall eine Annäherung an solchen Eindruck gewähren, also die Erscheinung von etwas sehr Kleinem, Schwachen, insbesondere in Folge oder Nachbarschaft von etwas sehr Grossem, Starken, fast eben so erhaben sein, als der völlige Wegfall in obigen Beispielen, statt dass es nur den, gar nicht erhabenen, Eindruck des Schwachen macht, z. B. ein leises Gelispel statt einer Pause in einer rauschenden Musik. Aber diess möchte so zu fassen sein. Fällt die starke Ursach plötzlich auf grosse Schwäche herab ohne doch null zu werden (unter die Schwelle zu sinken), so nimmt nun das Schwache unsre Aufmerksamkeit gefangen und giebt den entsprechend schwachen Eindruck, wogegen, wenn das Starke ganz wegfällt, nichts Positives da ist, was unsre Aufmerksamkeit anzieht, mithin der starke Differenzeindruck jetzt ungestört sich geltend macht. Uebrigens kann doch auch eine Ursach, ohne ganz wegzufallen, auf einen solchen Grad der Schwäche sinken, dass unsere Aufmerksamkeit nicht mehr davon angezogen wird, und dann besteht auch die Annäherung an den Eindruck des völligen Wegfalls. Die erhabenste Oede und Pause ist doch nicht absolut öde und nicht absolut still.

Dass der Eindruck der Erhabenheit nicht blos durch sinnliche Gegenstände oder Vorstellungen von solchen, sondern auch vorgestellte geistige Eigenschaften bewirkt werden könne, wird durch die Geläufigkeit der Ausdrücke: erhabener Charakter, erhabene Gesinnung, erhabener Geist, bezeugt. Nur dass es nicht Sache der Aesthetik in der hier eingehaltenen Beschränkung ist, sich mit rein geistiger Erhabenheit zu beschäftigen, ausser sofern sie sich durch sinnliche Zeichen kund giebt. Und solche können zwar oft in sinnlicher Grösse oder Kraftäusserung, aber sie können auch in andern Zeichen liegen, wonach der Eindruck der Erhabenheit nichts weniger als allgemein in Proportion mit sinnlicher Grösse oder Stärke wächst. Das Christkind in den Armen der Raphael'schen Sixtina macht einen erhabenern Eindruck als ein riesenmässiger St. Christoph auf andern Bildern; eine kleine Jupitersbüste kann erhabener scheinen, als eine grosse Negerbüste; und ein gothischer Dom erscheint erhabener als ein viel grösserer Fels. Ja eine geistige Kraft kann um so erhabener erscheinen, mit je kleinern Mitteln sie einen grossen Zweck erreicht, wie denn Jean Paul geltend macht, dass die Bewegung von Jupiters Augenbrauen erhabener sei als die seines Armes oder ganzen Körpers.

Inzwischen ist damit, dass sinnliche Grösse und Stärke (resp. starker Abfall davon) nicht nothwendig zum Eindrucke der Erhabenheit ist, nicht gesagt, dass sie, wenn vorhanden, nichts dazu beiträgt. Zuvörderst thut sie es gewiss indirect, sofern alles sinnlich Grosse und Starke nicht nur associative Vorstellungen von grossen und starken Ursachen und Wirkungen mitführt, sondern auch als Bild an andres Grosse und Starke erinnert. Namentlich sind alle starken Naturgewalten geeignet, associationsweise das Gefühl des Daseins eines über die momentane Aeusserung der Gewalt hinausreichenden, mit dem Quelle unserer eigenen Lebenskraft analogen, Quelles von Kraft anzuregen; und sofern wir uns selbst in kräftiger Aeusserung unserer Lebensthätigkeit lustvoll fühlen, überträgt sich auch ein Lustgefühl an die objective Anschauung solcher Aeusserung. Nur möchte ich mich dagegen erklären, dass das Gefühl der Erhabenheit hiebei blos auf der associativen Erinnerung an analoge eigene Kraftäusserungen beruhe, da die Anschauung gewaltiger Scenen schon unmittelbar eine starke Bethätigung unsrer Lebenskraft im Gebiete eines Sinnes auslöst, und die Association nicht minder Erinnerungen an starke Eindrücke, die wir erfahren, als starke Thätigkeiten, die wir äussern, aufrufen kann. Warum also auf letzterer Seite der Association allein fussen. (Vergl. Th. I, S. 106 ff.)

Gewiss ist, dass bei jedem nicht ganz rohen Menschen Associationsvorstellungen der einen oder andern Art eine Hauptrolle im Eindrucke der Erhabenheit spielen, und man kann selbst fragen, ob überhaupt noch von Erhabenheit zu sprechen, wenn alle Associationsvorstellungen wegfielen, z. B. der Erscheinung des Vesuvausbruches die Vorstellung der ungeheuren Kräfte, die ihn bewirken, der Wirkungen, die er äussert, der Tiefe, aus der er kommt. Jedenfalls würde der blos sinnliche directe Eindruck durch seine Niedrigkeit sehr in Nachtheil gegen den durch die Association bereicherten und erhöhten stehen; auch ist der Begriff der Erhabenheit blos aus Fällen, wo Associationen nicht fehlen, abstrahirt. Anderseits aber finde ich beim Zusammenwirken directen und associativen Eindruckes keinen Grund, die Wirkung, welche die starke, ausgedehnte, einheitliche Beschäftigung eines Sinnes auf den Geist direct äussert, vom Eindrucke der Erhabenheit abzuziehen, um blos die Leistung der associativen Beschäftigung in Rechnung zu bringen; sondern meine, es ist in dieser Beziehung ähnlich mit

der Erhabenheit als mit der Schönheit. So wenig sinnlicher Wohlklang allein Schönheit im höheren Sinne zu begründen vermag, trägt er doch wesentlich zur Schönheit des Gesanges bei, und so wenig man von Erhabenheit einer blos sinnlichen Grösse in höherm Sinne wird sprechen können, trägt sie doch da, wo sie als Unterlage höherer Beschäftigung auftritt, wesentlich zum Eindrucke der Erhabenheit bei.

Nicht minder als bei den grossartigen Naturscenen von activer Erhabenheit spielt in den oben angeführten Beispielen passiver Erhabenheit die Association ihre Rolle. Die sinnliche Oede der Gletscherregionen für das Auge thut's nicht allein; aber was knüpft sich nicht Alles von so zu sagen öden Vorstellungen daran, als: Hier wächst nichts, hier lebt nichts, hier gedeiht nichts, hier ist für menschliches Treiben keine Stätte; hier wärst du sicher vor einer Störung durch das Weltgetümmel; hier ist ewiger Friede; hier ist die Wirkung und Wohnung eines über die Welteinzelheiten erhabenen einsamen Geistes. Das sind nun unstreitig grossentheils unlustvolle Associationen; und wer wird leugnen, dass uns aus gewissen Gesichtspuncten eine solche Oede wirklich missfällt; ja sie würde uns überwiegend missfallen, wenn wir wüssten, dass wir in dieser Oede, in der sich nicht leben lässt, doch leben sollten. Da aber dieser Anspruch unsrer Vorstellung fern bleibt, so gewinnt hiegegen die Lust des gewaltigen Eindruckes, den die Pause im blühenden Leben macht, leicht das zeitweise Uebergewicht, ein Uebergewicht, was doch gar nicht nothwendig eintritt, da der Geschmack an solchen Gegenden so zu sagen erst ein Product der neueren Romantik ist. (Vergl. Th. I. S. 342.)

Die Frage nach dem Lust- oder Unlustcharakter des Eindruckes der Erhabenheit anlangend, so halten es bemerktermassen Viele zum Eindrucke der Erhabenheit wesentlich, dass sich Lust und Unlust darin mischen, oder Lust nur als eine Art Reaction gegen Unlust zu Stande komme, hauptsächlich auf Grund dessen, dass das Furchtbare uns erhaben erscheinen kann, um so erhabener, je furchtbarer es ist. Burke, Lemcke, Kant betrachten sogar Furchtbarkeit selbst als wesentlich zum Charakter des Erhabenen überhaupt oder doch des dynamisch Erhabenen, und Furcht fällt auf die Seite der Unlust. Ich meine aber doch nicht, dass man Recht hat. In der That vergleiche man den Zustand dessen, der einem empörten Meere oder vulkanischen Ausbruche gefahrlos und

unbetheiligt zusieht, mit dem Zustande dessen, der für sein eigenes oder andrer ihm Nahestehender Leben oder Eigenthum zittert oder in Mitleid für Andre aufgeht, und man wird sich sagen, dass nur jener den Eindruck der Erhabenheit recht rein empfindet, dieser denselben um so mehr entbehrt, je mehr er zittert; was nicht hindert, dass er mitunter der Gefahr vergisst und dann doch auch die Erhabenheit des Schauspieles geniesst; aber sofern er der Gefahr dazu vergessen muss, kann die Furcht kein Ingrediens dieser Empfindung sein. Also erscheint die Unlust der Furcht doch vielmehr als ein störendes, denn als ein wesentliches Moment des Eindruckes der Erhabenheit.

Freilich steigt das Gefühl der Erhabenheit bei furchtbaren Gegenständen mit der Furchtbarkeit, weil das Lustmoment der Gewalt des Eindruckes damit steigt; aber nur nach Massgabe, als es das Unlustmoment der Furcht übersteigt, oder wechselnd damit als Bewunderung auftritt, kann der Eindruck der Erhabenheit zur Geltung kommen.

Auch fehlt es ja der Natur wie Kunst nicht an Beispielen, bei denen die zur Erhabenheit erforderliche Grösse oder Stärke des Eindruckes ganz unabhängig von Furchtbarkeit zu Stande kommt, und man einen Hinterhalt von Unlust überhaupt nur einer Theorie zu Liebe hineintragen, aber mit aller Vertiefung eines unbefangenen Blickes nicht darin finden kann. Das Aufsteigen der Sonne am Morgen oder des Vollmondes Abends über den Horizont, ein sternenheller Nachthimmel, der über Wolken gespannte Regenbogen, ein sanftbewegtes blaues Meer mit vielen Schiffen, ein gothischer Dom, gewähren solche Beispiele, wobei sich die Seele mit reiner Lust ausweitet, und über die Kleinlichkeit und Zerstückelung der gewöhnlichen Eindrücke erhebt. Ja, je fester uns der gothische Dom zu stehen und in seinem Halt den Halt ewiger Gesetze zu repräsentiren scheint, worin unser eigener Halt mit begriffen ist, desto erhabener wird er uns sogar erscheinen; lass die Furcht kommen, er werde über unsern Köpfen zusammenstürzen, und das Gefühl der Erhabenheit wird mit stürzen.

Burke hat den Satz: »das Schrecken ist, in allen Fällen ohne Ausnahme, bald sichtbarer, bald versteckter, das herrschende Principium des Erhabenen«; und er sucht diesen Satz in einer Häufung von Beispielen durchzuführen. Aber im Grunde stellt er damit doch eben nur zusammen, was zu dem Satze passt; Beispiele vom Charakter der obigen müssen sich gefallen

lassen, als solche, wo das Schrecken versteckter Weise in Betracht komme, gedeutet zu werden; und freilich ist eine Deutung, dass etwas versteckt da sei, wovon kein Anzeichen davon da ist, in jedem Fall möglich, nur kann man keine haltbare Theorie darauf stützen.

Es kann aber überhaupt das, vom einheitlichen Charakter und der Quantität des Eindrucks abhängige, Lustgefühl der Erhabenheit durch die besondere Beschaffenheit des Eindruckes eben sowohl Unterstützung als Gegenwirkung finden; auch können subjective Verhältnisse auf mancherlei Art gegenwirkend auftreten; und die Erhabenheit furchtbarer Gegenstände gewährt selbst nur eins unter vielen Erläuterungsbeispielen hiezu.

Wenn ein Tempel an Grösse wächst, so wachsen alle, unser Lustgefühl in positivem Sinne bestimmende, Eigenschaften desselben mit; ja er empfängt solche zu grösserem Theile erst durch seine Grösse, und so steigert sich der Lusteindruck der Grösse dadurch oder wird selbst erst dadurch über die Schwelle gehoben; hingegen wenn ein furchtbarer Gegenstand an Furchtbarkeit wächst, so wächst mit dem ästhetischen Vortheil der Grösse des Eindrucks zugleich der ästhetische Nachtheil der Furcht mit, und kann nach Umständen von jenem Vortheil überwachsen werden oder denselben überwachsen, wonach der Eindruck der Erhabenheit furchtbarer Gegenstände obigen Bemerkungen gemäss noch zu Stande kommen, ja mit der Furchtbarkeit wachsen oder auch unterdrückt werden kann. Denkt man sich nun aber etwa einen Floh oder eine Laus bis zur Thurmgrösse vergrössert, so spricht man trotz der wachsenden Stärke des Eindruckes gar nicht mehr von einem erhabenen, sondern greulichen oder scheusslichen Gegenstande, indem die Unlust des Ekels an diesen Thieren mit ihrer Grösse in jedem Falle viel stärker wächst als die Lust ihres Grösseneindruckes. Obwohl man selbst hier eine solche Lust noch zugestehen muss. Denn sollte Jemand ein solches Riesenthier dieser Art vorzeigen können, es würde ihm nicht an Besuchern fehlen, die es einmal, aber freilich blos einmal würden sehen mögen. Auch ein Amor aber, in ungeheuren Dimensionen ausgeführt, würde uns nicht erhaben, sondern ungeschlacht erscheinen, weil die ästhetisch vortheilhaften Associationen der blühenden zarten Jugend und des kindlichen Verhältnisses zur Göttin der Schönheit, welche die Idee des Amor wohlgefällig machen, darunter leiden würden, ohne dass der Vortheil der wachsenden Grösse diesen Nachtheil zu compensiren vermöchte,

das Gegentheil mit der Statue eines Jupiter. Eine Musik aus starken, vollen, lang ausgehaltenen Tönen wird man erhaben finden können, wenn sie durch harmonische Beziehungen dem Eindrucke der Stärke und Fülle der Töne zu Hülfe kommt, und schauderhaft statt erhaben, wenn sie sich in missklingenden Akkorden bewegt. Eine Tanzmusik auf der Orgel ist wie der kolossale Amor vielmehr ungeschlacht als erhaben.

Das Gefühl für die Erhabenheit von Gebirgsgegenden ist am wenigsten bei den Gebirgsbewohnern selbst, namentlich den ungebildeten Klassen derselben, zu finden. Wie viel schöner ist es, sagen sie, sich in einer Ebene weit umsehen zu können, und wie viel schöner ist die Fruchtbarkeit der Ebene, als was die Berge bieten. V. Saussure erzählt von einem savoischen Bauer, der alle Liebhaber der Eisgebirge Narren nannte. Fragt man sich, woran diess hängt, so hat man zu sagen, theils an dem schon bemerkten Umstande, dass der Eindruck der Erhabenheit wie jeder ästhetische Eindruck dem Einflusse der Abstumpfung durch Wiederholung und Dauer unterliegt; theils daran, dass den Gebirgsbewohnern die Mühseligkeiten und der geringe Ertrag der Natur den Anblick der Grösse und Höhe, wovon diese Nachtheile abhängen, verleiden; endlich daran, dass die niederen Klassen wenig Höheres an den Anblick zu associiren wissen. Hiegegen hat der in einer Ebene heimische Tourist, der dieselbe Gegend bereist, den vollen Eindruck des Contrastes, und statt sich in der Gegend abzuarbeiten, durchreist er sie mit Comfort oder macht Anstrengungen eben nur, um eines erhabenen Eindruckes zu geniessen, und ist von Jugend auf so zu sagen darauf abgerichtet, den Dingen ihre höheren Beziehungen abzuempfinden. Alles das sind Bedingungen, welche seiner Empfänglichkeit für den erhabenen Eindruck von Gebirgsgegenden zu Statten kommen.

Bei Kindern, rohen Nationen und dem Proletariat der gebildeten bemerkt man überhaupt wenig vom Eindrucke der Erhabenheit der Natur, weil ihr geistiger Blick den sinnlichen nicht weit überragt und übersteigt. Dazu kommt es auf die Art und Richtung der Bildung an. Die alten Griechen und Römer konnten noch nicht eben so wie wir den Eindruck einer einheitlichen schöpferischen Macht an die Betrachtung der Natur knüpfen, und so entgieng ihnen ein Moment, was bei uns zum Eindrucke der Erhabenheit grosser Naturscenen beitragen kann.

Der Begriff des Erhabenen hat verschiedene Gegensätze. Aus gewissem Gesichtspuncte steht ihm entgegen das Greuliche oder Scheussliche, aus andrem das Kleinliche, aus noch andrem das Niedliche, aus noch andrem das Lächerliche. Die Möglichkeit so verschiedener Gegensätze erklärt sich daraus, dass in den Begriff des Erhabenen einmal die Grösse, zweitens der lustvolle, drittens der einheitliche Charakter des Eindruckes eingeht. Jedes dieser Bestimmungsmomente aber kann für sich oder mit dem andern zusammen in den Gegensatz umschlagen. Das Greuliche und Scheussliche hat noch die Grösse des Eindruckes mit dem Erhabenen gemein; aber es ist eine unlustvolle Grösse; die Unlust überwiegt, indess beim Furchtbaren die Lust noch überwiegen kann, wesshalb es in keinem reinen Gegensatze gegen das Erhabene steht, sondern selbst erhaben sein kann. Das Niedrige, Kleinliche, steht nach beiden Momenten zugleich dem Erhabenen entgegen; es erweckt Unlust dadurch, dass es an Grösse, Kraft, Leistung einen kleinern Eindruck macht, sich weniger über den Durchschnitt erhebt, als wir zu unserer Befriedigung verlangen; hiegegen hat das Niedliche das Moment des Lusteindruckes mit dem Erhabenen gemein, aber es ist vielmehr eine aus dem Gewöhnlichen heraustretende Kleinheit des extensiven Eindruckes, welche die Lust vermittelt oder den Eindruck zum lustvollen ergänzt. Nicht selten findet man das Niedliche kurz als das Schöne im Kleinen erklärt; aber eine noch so kleine gemalte Madonna, ein noch so kleines Modell eines Tempels werden durch die Verkleinerung noch nicht niedlich; vielmehr muss die Kleinheit selbst zum Lusteffekt beitragen, um Niedliches zu erzeugen, was theils durch den Reiz des Ungewohnten, theils vortheilhafte Associationen als Leichtigkeit der Last und Bewegung, materielle Bedürfnisslosigkeit u. dgl. geschehen kann. Das Modell eines schönen Tempels ist nicht niedlich, sondern nur ein verkleinertes Schöne, weil wir gewohnt sind, verkleinerte Modelle zu sehen, aber ein liliputanischer Tempel mit wirklichen ein- und ausgehenden kleinen Figuren würde uns niedlich erscheinen; denn so etwas haben wir noch nicht gesehen.

Nun freilich können wir auch ein Dämchen, mit dem wir täglich umgehen, fortgehends niedlich nennen; aber doch nur, sofern der Vergleich mit der gewohnten Damengrösse uns immer stillschweigend gegenwärtig bleibt.

Hiemit ist nicht geläugnet, dass wohlgefällige Verhältnisse

eines kleinen Gegenstandes zum Lusteindrucke desselben nicht nur beitragen können, sondern meist zur Ergänzung desselben gehören werden.

Das Lächerliche theilt zwar den Lustcharakter mit dem Erhabenen, aber während bei letzterm dieser Charakter wesentlich an einheitlicher Grösse hängt, hängt er (nach dem 17. Abschn.) bei dem Lächerlichen an einer starken Differenz oder selbst widersprechenden Beschaffenheit des einheitlich Verknüpften.

XXXIII. Ueber die Grösse von Kunstwerken, insbesondere Gemälden, aus ästhetischem Gesichtspuncte.

An jedem Kunstwerke kann man so zu sagen eine äussere und innere Grösse unterscheiden. Die äussere ist leicht äusserlich gemessen, die innere ist durch den Umfang, die Höhe und Tragweite der Vorstellungen und Gefühle, die durch den Inhalt des Kunstwerkes ins Spiel gesetzt werden, als bestimmt anzusehen, und für die gesammte lebendige Wirkung hievon, wir wollen sie die Bedeutung des Inhaltes oder Bedeutung schlechthin nennen, haben wir wenigstens einen ungefähren innern Massstab. Jeder wird zugestehen, dass durchschnittlich, — und um Durchschnittliches soll es sich hier hauptsächlich handeln, — die Bedeutung des Inhaltes religiöser Bilder grösser als die von weltlich historischen Bildern, und wieder die Bedeutung weltlich historischer Bilder grösser als die von Genrebildern ist. Auch wird man innerhalb jeder dieser Klassen leicht Unterschiede der Bedeutung zwischen verschiedenen Bildern machen, oft freilich auch über die Rangordnung in Zweifel bleiben können; aber wir halten uns an Fälle, wo wir nicht in Zweifel sind.

Im Allgemeinen nun verlangt das Stilgefühl, die äussere Grösse eines Kunstwerkes der inneren anzupassen, daher die Kolossalität von Kunstwerken, die eine erhabene Bedeutung haben, gegenüber den genrehaften Darstellungen von wenigen Quadratfussen. Vieler-

lei, namentlich äussere, Motive können freilich Ausnahmen hievon bewirken, aber es müssen eben besondere Motive zur Ausnahme da sein, und es wird in jedem Falle nach diesen Motiven zu fragen sein; sonst hat die Regel einzutreten, und im Durchschnitt, im Ganzen und Grossen bleibt sie gültig. Unter Anpassung der äussern Grösse an die innere kann freilich nicht Proportionalität damit, sondern nur Einhaltung gleicher Rangordnung verstanden sein. Denn nach den Gränzen der äussern Grösse und Kleinheit zu, welche von Kunstwerken wegen äusserer Bedingungen nicht überschritten werden können, ändert sich die äussere Grösse langsamer als die innere oder Bedeutung. Ein religiöses Bild, welches das jüngste Gericht vorstellt, hat unsäglich grössere Bedeutung als ein Genrebild, was eine Schenkenscene darstellt; aber es ist desshalb nicht unsäglich grösser; es ist nur überhaupt viel grösser oder verdient es doch zu sein.

Was wir hier die innere Grösse oder Bedeutung eines Kunstwerkes nur der Kürze halber in dem oben erklärten Sinne nennen, fällt noch gar nicht mit dem qualitativen Werthe oder der artistischen Bedeutung desselben zusammen, weshalb auch Werth und äussere Grösse sich nicht wesentlich bedingen. Ein sehr kleines und mit Recht klein gehaltenes Bild kann doch ein Juweel sein. Ein Genrebild kann uns durch Gemüthlichkeit, friedliches Behagen in hohem Grade ansprechen, ein interessantes Vorstellungsspiel von beschränkter Tragweite anregen, dazu in der Charakteristik und technischen Ausführung vollendet sein, und durch eine Verbindung solcher Vorzüge einen grossen Werth, eine grosse artistische Bedeutung erlangen; aber den Anspruch auf äussere Grösse gewinnt es mit all' dem noch nicht, weil es mit all' dem noch nicht den Charakter innerer Grösse oder Bedeutung im obigen Sinne trägt.

Setzen wir z. B. den Huss vor dem Scheiterhaufen von Lessing und die goldene Hochzeit von Knaus einander gegenüber. Niemand wird zweifelhaft sein, dass erstres Bild einen weit bedeutenderen Inhalt hat, als letztres. Jenes stellt eine Katastrophe dar, an die sich der Gedanke der Reformation mit allen ihren Gründen und Folgen knüpft, dieses einen festlichen Gipfelpunct in einem beschränkten Leben. Aber ob jenes mehr artistischen Werth hat, als dieses, darüber wird man sei es streiten, oder sich dahin äussern können, dass die Vorzüge beider Bilder wegen ihrer Ungleichartigkeit einen quantitativen Vergleich ausschliessen. Nichtsdestoweniger wird man die gewaltige Grösse des ersten Bildes für die Grösse seines Inhaltes ganz angemessen

finden, ja besorgen können, dass es bei Darstellung in einem verkleinerten Massstabe sich dem Eindrucke eines Genrebildes zu nähern anfange, wogegen die goldne Hochzeit, im Massstabe des Hussbildes ausgeführt, uns einen Theil des idyllischen Charakters, der so viel zum Reize des Bildes beiträgt, zu verlieren scheinen würde.

Der Grund unserer Stil-Regel dürfte ein doppelter sein. Einmal tritt wegen der durchgreifenden Wechselbestimmtheit aller Momente des Geistes die äussere Grösse direct als mitbestimmender Factor für den Eindruck der innern auf, und steigert ihn dadurch. Soll nun das Kunstwerk seinem Inhalte nach einen über das Gewöhnliche erhabenen Eindruck machen, so wird derselbe durch eine das Gewöhnliche übersteigende äussere Grösse nach diesem Principe unterstützt. Soll es keinen machen, sondern aus anderem Gesichtspuncte befriedigen — und verschiedener Momente in dieser Hinsicht haben wir oben gedacht — so erscheint uns die Bedeutung seines Inhaltes durch die ungewöhnliche äussere Grösse unangemessen übertrieben. Bemerken wir dazu, dass die Kunst eines äusseren stilistischen Hülfsmittels, den Grad innerer Bedeutung eines Gegenstandes zur angemessenen Geltung zu bringen, viel mehr als die Natur bedarf, weil sie nicht wie diese die ganzen Präcedentien, die ganze Umgebung und das ganze Leben des Gegenstandes mitgeben kann, welche uns diese Bedeutung verrathen. Die äussere Grösse tritt also so zu sagen als symbolisches Substitut dafür ein, und scheut sich sogar dabei nicht, die Naturwahrheit aufs Gröbste zu verletzen, indem sie die Figuren und sonstigen Bestandstücke ihrer Werke bald weit über bald weit unter ihrem Naturmasse darstellt.

»Es giebt, sagt einmal F. Kugler*), Gegenstände so grossartigen, hochtragischen Inhaltes, dass sie die volle Gewalt und Erhabenheit ihrer Existenz nur in einem gleich grossartigen Massstabe aussprechen können.« Er sagt es, indem er den so viel mächtigeren Eindruck, den Kaulbachs Hunnenschlacht, im Grossen für die Gallerie des Grafen Raczynski ausgeführt, macht, mit dem vergleicht, welchen der frühere kleinere Carton desselben Bildes machte. Bei Modellen erhabener Bauwerke kann sogar der Eindruck der Erhabenheit merklich ganz verloren gehen.

Zum vorigen inneren Grunde aber tritt ein äusserer. Bildern

*) Kuglers Museum. 5. Jahrg. no. 40.

von bedeutendem Inhalt gönnen wir einen Raum und dürfen denselben einen solchen gönnen, den wir Bildern von unbedeutendem Inhalt nicht eben so gönnen noch gönnen sollen. Jedes Kunstwerk hat sich um seinen Raum mit andern Kunstwerken und andern Gegenständen überhaupt zu streiten oder vielmehr zu vertragen. Nimmt es bei geringer Bedeutung seines Inhaltes einen grossen Raum in Anspruch, so beschleicht uns sofort das Gefühl der Unangemessenheit dieses Anspruches; wir finden die Bedeutung des Inhaltes durch seinen Umfang übertrieben. Ein Viehstück, eine Schenkenscene soll keine ganze Wand einnehmen, weil die Beschäftigung mit dem, was es vorstellt, keine grosse Bedeutung in unserm Leben einnimmt. Bilder von bedeutendem Inhalt, religiöse oder historische in grossem Stil, sind eigentlich auch nur für Tempel, Hallen, öffentliche Gebäude, kurz grosse Räume bestimmt, Bilder von unbedeutendem Inhalt, worin Scenen eines beschränkten Lebens und von beschränktem Interesse dargestellt sind, für Privatwohnungen; da haben sie den Raum an den Wänden theils mit andern Bildern von gleich beschränktem, nur anders gerichteten, Interesse, theils mit häuslichen Gegenständen verschiedener Art zu theilen. Es gehört aber zur Schicklichkeit eines Bildes wie eines Menschen, keine grösseren äusseren Ansprüche zu machen, als ihm nach seinem Verhältnisse zu Andern gebührt, und man darf von einem Bilde viel eigentlicher als von einem Menschen sagen: es soll sich nicht zu breit machen. Dass mit der Grösse eines Kunstwerkes auch die Grösse der zu seiner Herstellung zu verwendenden Mittel wächst, trägt bei, diese Rücksicht, die ich kurz die Schicklichkeitsrücksicht nennen will, zu verstärken.

Indem wir nun überhaupt gewohnt sind, nur auf Darstellung bedeutender Gegenstände grossen Raum und grosse Mittel, die mit dem Raume in Verhältniss wachsen, verwandt zu sehen, kommt uns auch das Gefühl, es handle sich um einen solchen, unwillkührlich bei einem kolossalen Kunstgegenstande, und kann durch seine Einstimmung oder seinen Widerspruch mit der wirklichen Bedeutung des Inhaltes unser Gefallen steigern oder Missfallen erwecken.

Sehen wir näher zu, so haben freilich nicht alle Bilder von bedeutendem Inhalt wirklich die demselben angemessen scheinende Grösse. So lange wir nun ein solches Bild direct betrachten, sind

wir durch den sinnlichen Augenschein gebunden, und eine haltbare Erinnerung wird den Eindruck davon nahe genau reproduciren; aber, wenn die Erinnerung in dieser Hinsicht nicht treu ist, wird sie geneigt sein, das kleine Werk von bedeutendem Inhalt vergrössert vorzustellen. Mehr als einmal habe ich diess namentlich von dem, wohl keinen Quadratfuss überschreitenden, Gesicht des Ezechiels von Raphael erwähnen hören; und noch jüngst fand ich in einer Besprechung der Bilder der Kasseler Gallerie*) über ein Bildchen von Rubens, eine Flucht nach Aegypten in grossartigster Auffassung darstellend, gesagt: »diese Tafel von kaum 1 $^1/_2$ Fuss im Geviert wächst gleichsam vor unsern Blicken zum Wandbild, so mächtig und voll Majestät sind die Gestalten.« Hier wird der vergrössernde Einfluss des Inhalts sogar von der directen Anschauung ausgesagt.

Ich selbst kannte früher Raphaels vaticanische Schöpfungsgeschichte nur aus einem Kupferstichwerke, und war nach der erhabenen Vorstellung, die ich mir hienach davon gebildet hatte, ganz erstaunt, als ich nach Rom kam, dafür kleine Bildchen an der Decke der Loggien zu sehen; bin auch überzeugt, dass dieser Nachtheil der äusseren Grösse sehr wesentlich zu der wohl allgemeinen Unterschätzung der Raphaelschen gegen die Michelangelosche Schöpfungsgeschichte beiträgt.

Auch das sog. Schwartzsche Votivbild des ältern Holbein stellte ich mir auf Grund einer Photographie nach seiner grossartigen Composition als mit lebensgrossen Figuren vor, und fand später zu meiner Verwunderung ein Bild in genreartigem Formate.

Unstreitig nun beweist der Umstand selbst, dass den hier angeführten kleinen Bildern der Verlust der Grösse in der Vorstellung so zu sagen wiedererstattet wird, dass sie eigentlich grösser zu sein verdienten.

Im Allgemeinen aber wird man es begreiflich finden, dass bei Herstellung von Kunstwerken leichter und öfter ins zu Kleine als zu Grosse gefehlt wird. In der That haben wir unzählige Darstellungen der erhabensten Gegenstände im Kleinen, und wo die Darstellung im Original gross ist, gibt doch der Stich sie klein wieder; wogegen kolossale Darstellungen genrehafter Vorwürfe kaum vorkommen. Auch werden wir von verhältnissmässig zu

*) Berliner Zeit. 1866. no. 284 (Beil.).

kleiner Darstellung bedeutender Gegenstände, wenn schon sie nicht den vollen Eindruck der grösseren Darstellung gewähren können, wenigstens nicht verletzt, indess wir allerdings von der Kolossalität einer genrehaften Darstellung verletzt würden. Der Fehler ins zu Kleine wird nämlich durch einen mit der Kleinheit wachsenden äusseren Vortheil entschuldigt und mehr oder weniger vergütet, der Fehler ins zu Grosse durch einen mit der Grösse wachsenden Nachtheil gesteigert. Mit wachsender Kleinheit nimmt die Leichtigkeit und Billigkeit der Herstellung und Vervielfältigung und die Geringfügigkeit des Raumanspruches zu, mit wachsender Grösse findet das Gegentheil statt. Da nun aus diesem äussern Grunde überhaupt Gegenstände von bedeutendem Inhalte viel öfter klein, als solche von unbedeutendem Inhalte gross dargestellt werden, so gewöhnt man sich auch leichter, jene Unangemessenheit, als diese zu ertragen und durch die Vorstellung zu corrigiren. Immerhin aber bleibt es wahr, dass ein Kunstwerk, was seinem Inhalte nach gross zu sein verdiente, in verkleinerter Darstellung wesentlich vom Eindrucke der Erhabenheit verliert, den es bei vergrösserter machen würde, und zur vollen Entwickelung des vortheilhaftesten Eindruckes, den es überhaupt zu machen vermag, nur durch eine angemessene Grösse gelangt.

Irgendwo findet sich obenhin der Satz ausgesprochen, ein Genrebild dürfe nicht über 4 Quadratfuss Fläche enthalten *). In einer darüber gepflogenen Unterhaltung wandte Jemand hiegegen die so viel grösseren Murilloschen Bettelbubenbilder ein. Worauf ein Andrer erwiederte, ja, das seien auch Bettelbuben von historischem Charakter. Offenbar aber machte er den Charakter der Grösse, welchen historische Bilder sonst in Anspruch nehmen, hier rückwärts zum Charakter des Historischen, denn ich wüsste nicht, warum man jene Bilder sonst mehr historisch nennen sollte, als so viele andre alte Genrebilder von kleinerem Formate, und wenn in jenem Gespräch auch der bräunliche Ton derselben diesem Charakter entsprechend gefunden wurde, so dürfte man doch schwerlich den Charakter des Historischen überhaupt an solche Aeusserlichkeiten knüpfen. Nun aber fragt sich allerdings, weshalb man hier die lebensgrossen Figuren nicht ebenso zu gross findet, als man

*) Am Schlusse dieses Abschnittes folgen genauere Bestimmungen, die hiefür substituirt werden können.

sie in vielen andern Genrebildern finden würde. Ein Dritter suchte diese Frage so zu beantworten.

Sollten wir nicht die Grösse der Murilloschen Bettelbubenbilder blos desswegen dulden, weil wir sie von jeher da zu finden gewohnt sind? Alten Meistern sieht man Manches nach, was man neueren nicht nachsehen würde; und die Gewöhnung lässt uns leicht als recht erscheinen, was an sich keine Berechtigung hat. Hätte ein neuerer Meister dieselben lausigen Bettelbuben in solcher Grösse gemalt, als Murillo, so würde man das vielleicht als einen groben Mangel an Gefühl für Angemessenheit und Schicklichkeit getadelt haben, was man jetzt bei ihm ganz in der Ordnung findet, und wofür man tiefere Gründe sucht.

Möglich, dass diese Auffassung das Rechte trifft; doch könnte der Grund noch etwas anders liegen oder wenigstens ein andrer Grund mit Antheil haben, der überhaupt einen Conflict bedingt.

Die Murilloschen Bilder mit den Bettelbuben nehmen bei voller Lebensgrösse der Buben doch noch keinen grossen Raum ein, weil es eben Buben sind, und der Buben auf einem Bilde immer nur einer oder wenige sind. Selbst in dieser mässigen Grösse aber möchten wir diese Bilder nur in einer Gallerie aufgestellt sehen, wo der Platz, den sie einnehmen dürfen, in keiner gleich wichtigen Abhängigkeit von der Bedeutung ihres Inhaltes steht, als wenn sie an den Wänden einer Privatwohnung Platz finden sollten. Wer möchte da Bettelbubenscenen immer in solcher Ausdehnung vor Augen haben. Zugleich aber macht sich folgende Rücksicht geltend, welche zwar gemeinhin von der Schicklichkeitsrücksicht überwogen wird, doch da, wo sich diese, wie bei Galleriegemälden, nicht zu stark geltend macht, auch wohl einmal das Uebergewicht gewinnen kann.

In Genrebildern ist es hauptsächlich auf treffendste Charakteristik abgesehen, und der Haupteindruck hängt grossentheils davon ab. Also wird es, alles Uebrige gleich gesetzt, für diesen Eindruck am vortheilhaftesten sein, wenn mit allen andern Elementen der Wirklichkeit auch die Grösse der Gegenstände genau getroffen ist. Ein Betteljunge von halber Grösse im Bilde wird uns so zu sagen nur halb als der wirkliche Betteljunge erscheinen, als welcher er uns bei voller Grösse erscheint, und wird fodern, dass wir ihn in der Vorstellung erst in die wirkliche Grösse übersetzen, wovon die Unmittelbarkeit des Eindruckes immerhin etwas leidet. Mithin

kommt die Grösse den Bettelbubenbildern insofern zu statten, als sie ohne zu starken Widerspruch mit der Schicklichkeitsrücksicht gestattet, die Buben in ihrer natürlichen Grösse zu geben, indess wir es unerträglich finden würden, wenn sie nur eine Spur über die voraussetzliche Naturgrösse übertrieben würden, da hier der Eindruck der Unnatur mit dem der Unschicklichkeit in gleicher Richtung zusammenträfe.

Anstatt also die Grösse der Murilloschen Bettelbubenbilder durch ihren historischen Charakter zu erklären, möchte ich sie vielmehr aus gerade entgegengesetztem Gesichtspuncte dadurch erklären, dass der natürliche Anspruch des genrehaften Charakters, die Gegenstände aus dem Leben gegriffen in möglichster Naturwahrheit darzustellen, hier zum Uebergewicht der Geltung gekommen ist, während in der Regel eine Zucht der Schicklichkeit jenen Anspruch beschränkt und überwiegt.

Namentlich wird eine Tendenz zur natürlichen Grösse der Figuren da statt finden, wo es weniger die Weise ihres Zusammenspiels als die charakteristische Darstellung der Figuren selbst ist, was uns interessirt, wie diess in der That im Allgemeinen bei jenen Murilloschen Bildern der Fall ist.

Ueberall, wo Vortheile in wechselndem Verhältnisse mit einander in Conflict kommen, pflegt in gewissen Fällen der eine Vortheil den andern merklich ganz zurückzudrängen; also wird es auch Bilder geben dürfen, die so zu sagen den Vortheil der Naturwahrheit zu erschöpfen suchen, und durch die Vollendung, in der sie diess erreichen, die sonst geltenden Schicklichkeitsansprüche überbieten. Immerhin werden solche Bilder, als an einem Extrem stehend, wie alle Extreme nur Ausnahmen bilden dürfen.

Der vorige Gesichtspunct erklärt noch eine andre scheinbare Anomalie. Wenn man die durchschnittliche Grösse der Stillleben, einschliesslich Blumen- und Fruchtstücke, mit der durchschnittlichen Grösse der Genrebilder vergleicht, so findet man erstere nicht nur nicht kleiner, sondern sogar etwas grösser, wie man sich aus den, im letzten, dem Anhangsabschnitte, in Tabelle III gegebenen Durchschnittsmassen der Höhe und Breite von Bildern verschiedener Klassen überzeugen kann; indess man doch nicht in Zweifel sein wird, dass Genrebilder einen bedeutenderen Inhalt haben, als Stillleben. Aber die Foderung einer naturwahren Wiedergabe der Grösse tritt bei den Gegenständen der Stillleben mit

noch ganz anderm Gewichte auf, als bei denen der Genrebilder. Eine Weintraube, eine Pfirsich, ein geschlachteter Haase, ein Weinkelch in halber Naturgrösse dargestellt, würden uns im Bilde leicht einen ähnlichen Eindruck des Zwerghaften oder Verbutteten machen, als in der Natur. Der Reiz solcher Darstellungen hängt vielmehr ganz wesentlich daran, dass der Künstler so zu sagen die Natur selbst in einem nur anmuthigern Arrangement und in schönern Exemplaren als die Wirklichkeit zu zeigen pflegt, zur Anschauung bringt, und es besteht sogar ein Gesichtspunct der Idealisirung darin, die Blumen und Früchte, wenn auch nicht widernatürlich gross, aber in ungewöhnlich grossen Exemplaren darzustellen. Nun müssen die Bilder aber auch, — falls wir überhaupt solche Darstellungen haben wollen — die Grösse erhalten, welche zur Aufnahme einer reichlichen Naturgrösse und zugleich zu einer gewissen Vervielfältigung der Gegenstände nöthig ist, weil sie nur mit Rücksicht auf eine gewisse Mannichfaltigkeit und Zusammenstellung interessiren; und hiedurch werden sie durchschnittlich über die Genrebilder hinaufgetrieben, bei denen das Interesse an dem geistigen Inhalt der Scene und Charakter der Personen unabhängig von der natürlichen Grössendarstellung befriedigt werden kann.

Porträts macht man bekanntlich entweder genau in natürlicher Grösse oder beträchtlich unter derselben; nur bei monumentaler Darstellung nicht selten kolossal, nicht gern jedenfalls von einer der Natur sich annähernden Grösse. Unstreitig nun macht sich bei Porträts das Interesse an einer getreuen Wiedergabe der Naturgrösse von gewisser Seite noch mit grösserem Gewichte geltend, als bei den Gegenständen der Stillleben; wir wollen den Menschen im Porträt haben, wie er leibte und lebte; also tritt die Naturgrösse überall als Normalgrösse für Porträts auf; von anderer Seite aber ist in Verhältniss zu dem Charakter und Ausdruck der Züge die absolute Grösse ein so unbedeutendes Moment, dass wir sie der Möglichkeit, jenen getreu aufbewahrt zu sehen, leicht opfern, und daher keinen Anstand nehmen, Porträts in kleinerem Massstabe, selbst in Miniatur, darzustellen, wo äussere Gründe der Wiedergabe in richtiger Grösse entgegenstehen; während wir, wenn bei Stillleben dasselbe Opfer gebracht werden sollte, nicht genug Interesse mehr an der ganzen Darstellung übrig behalten würden, um solche überhaupt noch zu wollen.

Dass bei monumentaler Darstellung eine Vergrösserung der natürlichen Dimensionen dienen kann, die Bedeutung eines Mannes so zu sagen sinnlich auszuprägen, bedarf keiner Ausführung. Dass man aber ein Porträt lieber viel kleiner als angenähert zur natürlichen Grösse darstellt, hat den Grund, dass die angenäherte Grösse mit der wirklichen Grösse verwechselt werden könnte.

Bei Landschaften ist von vorn herein selbstverständlich, dass auf die Darstellung ihrer Naturgrösse verzichtet werden muss, und man sollte hier den Massstab der inneren Bedeutung auch am reinsten anwendbar zur Bestimmung der äussern Grösse halten; aber es ist überhaupt schwer, den Massstab der Bedeutung hier vergleichbar anzulegen; indem die Weise wie der landschaftliche Eindruck zu Stande kommt, wenig vergleichbar mit dem von andern Kunstwerken ist. Immerhin kann man es für den ersten Anblick auffallend finden, dass (nach den Ergebnissen des Anhangs-Abschnittes) durchschnittlich die Landschaft etwas grösser als das Genrebild ist; denn man kann doch nicht umhin, das Interesse am Menschlichen für bedeutender zu halten, als an der äussern Natur. Aber wieder giebt es hier einen Conflict. Die Landschaft bedarf allgemeingesprochen einer grossen Ausbreitung von Gegenständen, um überhaupt einen Eindruck zu machen; ein Genrebild kann sich durchschnittlich mehr ins Kurze ziehen.

Diess sind Beispiele, wie die Regel, die verhältnissmässige Grösse der Bilder ihrer verhältnissmässigen Bedeutung anzupassen, durch manche äussere und innere Ursachen Ausnahmen erleiden kann; indess sie immer insoweit bestehen bleibt, als Gründe zu solchen Ausnahmen nicht bestehen.

Manche Klassen von Bildern sind geneigt sich vielmehr nach der Höhe, andere sich mehr nach der Breite zu strecken; manche schwanken in weiten Grenzen um ihre mittlern Werthe, manche in engern; woran sich wohl noch weitere Betrachtungen knüpfen liessen, auf die ich doch nicht eingehen will, sofern sie nur lose mit dem ästhetischen Interesse zusammenhängen, indess man eine Unterlage dazu in den Massbestimmungen der Galleriegemälde, welche im letzten, dem Anhangsabschnitte, mitgetheilt sind, finden kann, aus dem ich jedoch hier ein paar Resultate vorwegnehmen will.

Unstreitig lässt sich bei keiner Bilderklasse von einer einzigen bestimmten Normal-Höhe und -Breite der Bilder in dem Sinne sprechen, dass Abweichungen davon als Fehler zu betrachten

wären, da vielmehr die specialen und wechselnden Bedingungen des Inhalts und der äussern Umstände verschiedene und wechselnde Grössen nach einer wie der andern Richtung fodern. Allerdings aber lässt sich von einer Normalhöhe und Breite der Bilder gegebener Klassen, wie von Genre, Landschaft, Stillleben, (die ich vorzugsweise untersucht habe), in folgendem Sinne sprechen. Sofern ich dabei Bilder, deren Höhe h grösser als die Breite b, und Bilder, deren Breite grösser als die Höhe ist, als zwei Abtheilungen einer jeden Klasse werde zu unterscheiden finden, sollen erstere mit $h > b$, letztere mit $b > h$ bezeichnet werden.

Die im Anhangs-Abschnitt zu besprechenden Untersuchungen haben zu dem Ergebniss geführt, dass es für Bilder einer gegebenen Klasse und Abtheilung eine (weder mit dem arithmetischen Mittel noch Verhältnissmittel übereinkommende) bestimmte Höhe und Breite giebt, von der man sich so zu sagen um so mehr scheut abzuweichen, in je grösserm Verhältnisse dazu die Abweichung geschehen soll, kurz und thatsächlich, in Bezug zu welcher die Abweichungen um so seltner werden, je grösser sie im Verhältniss dazu sind, so dass selbst eine Berechnung möglich ist, wie mit der Entfernung davon die Häufigkeit der Exemplare abnimmt. In der Anhang-sAbhandlung habe ich diesen für die Bestimmung der ganzen Vertheilung der Exemplare nach Zahl und Mass wichtigsten Werth, so sagen Herzpunct der Vertheilung, allgemein als dichtesten Verhältnisswerth mit D' bezeichnet, hier mag er für die Höhenrichtung mit H, für die Breitenrichtung mit B bezeichnet werden. Unten folgt eine kleine Tabelle von Bestimmungen darüber für Genre und Landschaft.

Weiter hat sich gefunden, dass die Zahl der Exemplare, die ins Kleinere, kurz nach Unten, von dem so verstandenen Normalwerthe der Höhe oder Breite abweichen, nicht gleich mit der Zahl derer ist, welche ins Grössere, kurz nach Oben davon abweichen, ja bei Genre und Landschaft überwiegt die Zahl der letztern in sehr starkem Verhältniss die der erstern, indess bei Stillleben ein schwächeres Uebergewicht in umgekehrtem Sinne statt findet. (In Tab. X des Anhangs-Abschnittes sind beide Zahlen als d, und d' angegeben.) Nennen wir nun das untere und obere Mass, bis wohin respective die Hälfte der unteren und oberen Abweichungen vom Normalwerth reicht, Kerngränzen, indem wir den dazwischen

befassten Theil der Masse als Kern fassen *), so können wir sagen, dass die Massgrössen um so exceptioneller werden, je weiter sie nach Unten und Oben über die Kerngränzen hinausfallen; und die Bestimmung dieser Gränzen hat somit einiges Interesse. Mögen dieselben nach Unten und Oben für Höhe respective h, h′, für Breite b, b′ heissen.

Folgendes nun die aus dem Anhangs-Abschnitte sich ergebenden, hier aber aus metrischem Masse auf preussisches Fussmass reducirten, Bestimmungen der betreffenden Werthe für Genre und Landschaft, sowohl für h > b und b > h besonders, als für die unterschiedlose Combination der Bilder beider Abtheilungen. Natürlich kann man diese Werthe, da sie aus einer, wenn auch grossen, doch endlichen, Anzahl von Exemplaren abgeleitet sind, nicht als absolut genau betrachten, doch halte ich ihre Unsicherheit nicht für beträchtlich. Die Zahl der Exemplare, aus der die Ableitung geschehen, ist in der Tabelle oben mit m angegeben. Es sind freilich nur Galleriebilder zur Bestimmung zugezogen; und so könnten sich die Werthe etwas ändern, wenn auch Bilder im Privatbesitz hätten zugezogen werden können; doch ist gerade bei Genre und Landschaft kaum vorauszusetzen, dass die Aenderung dadurch sehr erheblich sein würde.

	Genre			Landschaft		
	h > b	b > h	Combin.	h > b	b > h	Combin.
m	775	702	1477	287	1794	2081
H	1,202	1,389	1,290	1,890	1,571	1,664
h,	0,911	1,015	0,961	1,347	1,076	1,118
h′	1,901	2,253	2,063	3,033	2,457	2,597
B	0,992	1,737	1,397	1,830	2,271	2,102
b,	0,738	1,267	0,958	1,029	1,539	1,436
b′	1,537	2,902	2,248	2,800	6,534	3,251

Also ist z. B. der normale Höhenwerth, im angegebenen Sinne verstanden, bei einem Genrebilde, dessen Höhe grösser als die

* In anderem Sinne könnte man den Kern mit seinen Gränzen dadurch bestimmen, dass man in einer geordneten Vertheilungstafel der Masse $^1/_4$ der gesammten Masse von Unten wie von Oben abschnitte. Hiebei würde die verschiedene Wahrscheinlichkeit der Abweichungen vom Normalwerth nach Unten und Oben nicht berücksichtigt; sollte man aber doch diese Bestim-

Breite ist, gleich 1,202 preuss. Fuss; die gesammte Hälfte der Höhenmasse hält sich dabei zwischen 0,911 und 1,901 Fuss, und die Höhe wird um so exceptioneller, je mehr ersteres Mass in Kleinheit, letzteres in Grösse überschritten wird. Hienach wird man leicht die andern Bezeichnungen und Zahlen deuten können.

Um die entsprechenden Werthe für den Flächenraum der Bilder h b zu erhalten, die hier für die einzelnen Dimensionen Höhe h und Breite b gegeben sind, kann man so verfahren, dass man die in der Tabelle gegebenen Werthe für die beiden Dimensionen mit einander multiplicirt; wenigstens hat eine directe Bestimmung der Werthe für den Flächenraum, die ich bei Genre vorgenommen, so nahe mit dieser Regel übereinstimmende Resultate gegeben, dass man die Unterschiede wohl als zufällig betrachten kann. So fand sich der Normalwerth von hb direct bei Genre h > b gleich 1,182 Qu.-F., und die beiden Kerngränzen 0,688 und 2,916 Qu.-F.; bei b > h anderseits erster Werth 2,279, letztere Gränzen 1,229 und 6,195. Hienach wird man bei Genre h > b schon mit Bildern über 2,9 Qu., bei Genre b > h erst mit solchen über 6,2 Qu.-F. anfangen ins Exceptionelle zu gerathen.

Man kann nun fragen: wie kommen gerade die hier angegebenen Werthe H, B dazu, vor allen andern als Normalwerthe im angegebenen Sinne aufzutreten. Meine einfache Antwort darauf ist: ich weiss es nicht; nur die Erfahrung beweist, dass sie es sind. Ganz im Allgemeinen aber lässt sich Folgendes sagen: die mannichfachen und wechselnden Rücksichten, welche die Dimensionen eines Gemäldes von bestimmter Klasse und Abtheilung bestimmen, müssen doch bei einer grossen Zahl von Exemplaren für gewisse Höhen- und Breitendimensionen in günstigerer Weise zusammentreffen, als für andere, und man wird selbst von einer Höhen- und Breitendimension sprechen können, für die sie am allergünstigsten zusammentreffen, weniger günstig aber nach Massgabe der Abweichung davon, so dass sich die Häufigkeit der

mungsweise des Kerns in Betracht ihrer einfachern Herstellung vorziehen, so würde sie annähernd nach den, in Tab. II. des Anhangsabschnittes gegebenen Vertheilungstafeln (unter Rücksicht dass da metrisches Mass gebraucht ist) geschehen können; genauer durch eine Berechnung nach den unter no. 6 jenes Abschnittes besprochenen Regeln. Inzwischen halte ich obige Bestimmungsweise für rationeller, ohne zu verkennen, dass sie überall etwas Willkührliches einschliesst.

Exemplare überhaupt nach ihren Abweichungsverhältnissen von diesem Werthe normiren kann. Welches dieser Werth für jede Klasse und Abtheilung sei, lässt sich a priori nicht bestimmen; ebensowenig wie sich die Kerngränzen nach beiden Seiten verhalten; hat man aber die Bestimmungen für Beides (oder äquivalente Bestimmungen) aus der Erfahrung entnommen, so lässt sich dann allerdings auf Grund allgemeiner Zufallsgesetze (mittelst einer Erweiterung des Gaussischen Gesetzes zufälliger Abweichungen) das Gesetz angeben, nach welchem die Seltenheit der Exemplare mit der verhältnissmässigen Grösse der Abweichung vom Normalwerthe wächst, worüber no. 6 der Anhangs-Abhandlung das Nähere enthält.

XXXIV. Ueber die Frage der farbigen (polychromen) Sculptur und Architektur.

1. Sculptur.

Die Frage der farbigen, bemalten, polychromen Statuen, d. h. die Frage nach der Statthaftigkeit von solchen, oder den Gründen ihrer Verwerfung, obwohl an sich von sehr specialer Natur, gewinnt doch dadurch ein allgemeineres ästhetisches Interesse, dass sie eine der auffälligsten Abweichungen der Kunst von der Natur betrifft, und zur allgemeineren Erwägung der Motive solcher Abweichungen anregt.

Von vorn herein sollte man meinen, die Bemalung der Statuen müsse als selbstverständliche Regel gelten; nirgends doch sieht man marmor- oder gipsweisse Menschen; wie konnten die Künstler darauf kommen, solche nachzubilden? Ursprünglich kamen sie auch nicht darauf, denn die nach menschlichem Bilde geformten Götterbilder roher Nationen sind wohl überall bemalt, und noch jetzt möchte Niemand einem Kinde eine unbemalte Puppe schenken noch dieses sich an einer solchen erfreuen. Jedenfalls gehört schon eine Art von Arbeitstheilung Seitens der Kunst dazu, die Farbe von der Gestalt abzuziehen, jene auf die Leinwand zu werfen, diese farbennackt hinzustellen; nicht minder unstreitig eine gewisse Gewöhnung, es sich von der Kunst gefallen zu lassen und endlich zu fodern. Die

fortgeschrittene Kunst der Jetztzeit aber besteht auf dieser Theilung, und der jetzige Geschmack stellt gebieterisch diese Foderung. Um zu verlernen, dass es Farbe giebt, gehe man in ein Antikenkabinet oder eine Gipssammlung, und um die Gründe dieser Verbannung der Farbe von der Gestalt zu erfahren, schlage man unsere ästhetischen Lehrbücher oder die mancherlei Specialabhandlungen, die diesem Gegenstande besonders gewidmet sind, auf, und man wird der Gründe so viele und vielerlei finden, dass sogar ihr Gewicht durch ihre Menge verdächtigt werden könnte.

Im Grunde freilich erscheint das Verbot, der Gestalt die ihr natürliche Farbe zu geben, nur als die Parallele zugleich und Ergänzung des Verbotes, dem Gemälde den vollen Schein des Reliefs zu geben. Keine Kunst soll der andern in das Handwerk pfuschen, noch vergessen, dass, um Kunst zu sein, sie nicht die Natur ganz nachahmen muss. Mag es jede nur von einer Seite thun, um die Natur selbst von dieser Seite zu überbieten, nicht die Aufmerksamkeit zu zerstreuen, nicht die Phantasie um die ihr zustehende Leistung zu verkürzen, nicht durch das Zuviel, was sie von gewisser Seite giebt, das doch fehlende Leben um so mehr vermissen zu lassen, und dadurch den Eindruck unheimlicher Starrheit zu erzeugen.

Mit weniger Worten kann ich wohl nicht die hier und da vorgebrachten Gründe der herrschenden Ansicht zusammenfassen; eingehender wird unten darauf zurückzukommen sein.

Nachdem nun so zu sagen durch Acclamation der Stimmen und Gründe gegen die ästhetische Zulässigkeit bemalter Statuen, mindestens naturwahr bemalter, entschieden ist, mag es in der That misslich sein, noch ein Wort zu Gunsten derselben zu wagen. Doch will ich im Folgenden zu zeigen suchen, dass nach allen bisher dagegen vorgebrachten Gründen die Frage noch eine ganz offene bleibt, und sich erst durch Erfahrungen wird entscheiden lassen, die zulänglich noch gar nicht vorliegen. Meinerseits gestehe ich, dass ich, ohne selbst der Zukunft mit einer bestimmten Entscheidung vorgreifen zu können, doch nach folgender Erwägung der einschlagenden Gründe und Thatsachen mehr geneigt bin, zu glauben, dass sich die Frage dereinst zu Gunsten als Ungunsten einer Kunst bemalter Statuen entscheiden wird, und zwar, um die gewagte Aeusserung von vorn herein in voller Bestimmtheit zu thun, zu Gunsten einer im Wesentlichen naturwahren Malerei der Statuen. Und um auch die

Gesichtspuncte, worauf sich diese Vermuthung stützt, vorweg in wenig Worten zu bezeichnen, so scheinen mir die bisherigen Gegengründe gegen die Malerei der Statuen überhaupt mehr der Voraussetzung ihrer Unzulässigkeit entnommen, als dass sie diese Unzulässigkeit bewiesen, die Entstehung jener Voraussetzung aber ihre Erklärung in Gründen, die dem Wesen der Sache äusserlich sind, wohl finden zu können. In der That scheint mir nicht nur möglich anzunehmen, sondern wahrscheinlich, dass für jetzt nur der Mangel hinreichend vollendeter Leistungen in solcher Kunst mit der Kunstgewöhnung an weisse Statuen und fehlenden Gewöhnung an die farbigen zusammenwirkt, die ästhetischen Nachtheile der letzteren zu verschulden; auch dafür aber, dass es unsere Kunst noch nicht zu Leistungen gebracht hat, deren Eindruck für das Urtheil in unsrer Frage massgebend sein könnte, sich äussere Gründe finden zu lassen.

Jedenfalls dürfte das Folgende insofern von Nutzen sein, als es zu einer neuen Erwägung der Frage aus den hier zur Sprache zu bringenden Gesichtspuncten anregt, deren dieselbe gewiss bedarf. Vor der speciałen Frage der naturwahren Bemalung aber wird die Frage der Bemalung überhaupt, insoweit sich's bisher um solche gehandelt hat, in Betracht zu ziehen sein.

Von vorn herein nun hat es einige Verlegenheit bereitet, nachdem man erst das Verbot bemalter Statuen nach den farbenbaaren antiken Statuen gemacht und hienach über die mittelalterliche Geschmacklosigkeit bemalter Statuen den Stab gebrochen, sich je länger je bestimmter haben überzeugen zu müssen, dass die antiken Statuen ursprünglich gar nicht farbenbaar gewesen; sondern die Farben daran nur allmälig geschwunden sind, dass also die Bemalung der Statuen gar nicht blos eine Sache des Kindeszustandes der Kunst ist, sondern bei der gebildetsten Nation, deren plastische Werke wir als mustergültig für alle Zeiten ansehen, in Geltung war. Warum doch bei uns nicht mehr, ja warum wehrt sich bei uns Theorie, Praxis und ausgebildeter Kunstgeschmack so mehr, je gebildeter er ist, gleichermassen dagegen?

Nun hat man sich in verschiedener Weise der antiken Polychromie gegenüber zu stellen gesucht. Theils ist man geneigt gewesen, um die Mustergültigkeit des antiken Geschmacks nicht anzufechten, von der Strenge des Verbots etwas nachzulassen, und die Malerei an Statuen doch so weit und in gleichem Sinne als statt-

haft zuzugestehen, als sie nun eben an antiken Statuen aus guter Zeit statt gefunden, nur nicht weiter, Alles aber scheint ja daran nicht gemalt worden zu sein, — theils aber auch, um vielmehr den eigenen Geschmack zu retten, zu sagen: waren die Alten in den meisten Beziehungen des Geschmacks mustergültige Lehrer des unsern, so sind wir hingegen in manchen über sie hinausgeschritten und verwerfen richtiger die ganze Malerei an Statuen; sie mag bei ihnen traditionelle Motive gehabt haben, welche für uns nicht bestehen oder nicht massgebend sein können. — Oder auch, da die Untersuchungen über die Polychromie der Statuen wie Architektur bei den Alten doch noch nicht abgeschlossen sind, wundert man sich vorläufig nur über den bunten Geschmack der Alten, so weit etwas davon bekannt ist, lässt ihn aber dahingestellt, und verschiebt ein endgültiges Urtheil bis auf noch genauere Untersuchungen darüber. Nach Allem aber findet man keinen Anlass, die Alten in der Malerei der Statuen nachzuahmen, und so bleibt sie, wie in der Hauptsache theoretisch, so auch factisch und praktisch, unter uns verworfen.

Zur Orientirung über den Sachverhalt der antiken Polychromie von Statuen mag es nützlich sein, unsrer weitern Besprechung folgende Stellen aus einer Abhandlung von O. Jahn*), einem der gründlichsten Kenner in diesen Dingen, vorauszuschicken, welche mit besonderer Beziehung auf eine, im J. 1863 in der sog. Villa der Cäsaren bei Rom aufgefundene, polychrome Marmorstatue des Augustus verfasst ist. **)

»Was die Statue auf den ersten Blick merkwürdig macht, das ist die durchgängige Anwendung der allenthalben deutlich erhaltenen Farbe. Dadurch wird sie ein besonders lehrreiches Beispiel der polychromen Sculptur, und wenn es auch, um die Thatsache zu constatiren, keiner Belege mehr bedarf, ein sehr willkommener. Hat man der mittelalterlichen Sculptur gegenüber ihre Vielfarbigkeit zum Argument ihrer Barbarei gemacht, so muss jetzt als ausgemacht gelten, dass sie auch für die griechische Kunst zu

*) Grenzboten 1868. No. 3. S. 81 ff.

**) Eine Zusammenstellung der Stellen, welche in alten Schriftstellern auf Polychromie von Statuen und Architektur beziehbar sind, findet sich in: »Kugler, über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Gränzen,« und hieraus in Kuglers Museum 1835. no. 9. u. 10.

allen Zeiten die Regel gewesen ist. Die Einwirkungen der Luft und noch mehr der Erde auf die Oberfläche des Marmors zeigen sich besonders der Farbe verderblich, so dass diese meistens ganz oder bis auf einzelne Spuren verschwunden sind. Und selbst wenn dergleichen beim Aufgraben noch deutlich erkennbar sind, so verlieren sie sich gewöhnlich bald an der frischen Luft. Wer in eine neugeöffnete etruskische Grabkammer eintritt, wird überrascht durch den bunten Farbenschmuck, in welchem die Reliefs der Sarkophage prangen; nach einigen Jahren sind in den Museen meist nur noch vereinzelte Spuren wahrzunehmen. ... Sehr häufig hinterlässt die auf den Stein aufgetragene Farbe, auch nachdem sie verschwunden ist, eine eigenthümlich veränderte Oberfläche, welche für Ansicht und Gefühl den unzweifelhaften Beweis ehemaliger Färbung herstellt.« ...

»Die Tunica des Augustus ist carmoisinroth, der Mantel purpurroth, die Franzen des Harnisches gelb; an den nackten Körpertheilen sind keine Farbenspuren zu bemerken, mit Ausnahme der Bezeichnung der Pupille durch gelbliche Farbe; auch das Haar lässt keine Farbe erkennen. Mit besonderer Sorgfalt sind aber die Reliefverzierungen des Harnisches, dessen Grundfläche farblos geblieben ist, colorirt.«

»Vor Allem bestätigt sie (die Statue), was sich aus übereinstimmenden Ueberlieferungen auch sonst entnehmen liess, dass es bei Anwendung der Farbe keineswegs darauf abgesehen war, durch eine durchgeführte Nachahmung der wirklichen Farben die Illusion zu erhöhen, die eigenthümlichen Effecte der eigentlichen Malerei mit denen der Sculptur in Concurrenz zu setzen, sondern durch die Farbe die charakteristischen Wirkungen der Plastik zu erhöhen. Die Malerei ist daher nicht schattirt, da die Sculptur durch ihre Formen diese Wirkung hervorbringt; reine Farben in beschränkter Auswahl — hier ist Roth in verschiedenen Nüancen, Blau und Gelb angewandt — sind neben einander gesetzt, und offenbar war eine dem Auge wohlthuende harmonische Wirkung solcher mit einer gewissen symmetrischen Abwechslung vertheilten Farben ein Hauptaugenmerk dieser Technik. Ausserdem aber sollte der Reiz, welchen die durch Farbe ausgezeichneten Theile übten, auch zu einer leichtern und präciseren Auffassung führen; bedeutende Einzelheiten wurden kräftig hervorgehoben, Merkmale der künstlerischen Anordnung bezeichnet, das Auge gewissermassen zur

Gliederung und Uebersicht geleitet. .... Wie weit die Gränzen in diesem Sinne gesteckt waren, welche Normen dabei im Einzelnen befolgt wurden, hat noch nicht festgestellt werden können. Man sieht wohl, dass das besonders mit Farbe bedacht worden ist, was als mehr äusserliches Beiwerk gilt, Gewänder und Beschuhung, an den Kleidern wieder Einfassungen und Säume, Waffen und Stäbe. Auch vom menschlichen Körper sind es gewisse Theile, Haupt- und Barthaar, Augen und Lippen, die regelmässig durch Farbe hervorgehoben werden. Bei dieser Behandlungsweise mag wohl die altüberkommene Tradition mit eingewirkt haben, die nach der Weise griechischer Kunstentwickelung nicht beseitigt, sondern umgebildet und verfeinert wurde; dass sie durchgreifend war, geht aus verwandten zusammenstimmenden Erscheinungen hervor. Auch in der Plastik in Metall tritt die Polychromie hervor.«

So gut sich nun ausnehmen mag, was Jahn als Motivirung der antiken Polychromie der Statuen vorbringt — und ähnlich äussern sich Andre darüber — gestehe ich doch, dem Thatbestand gerade ins Auge sehend, mir keine Vorstellung machen zu können, wie eine Statue, an welcher Haare, Lippen, Augen, Gewänder, Waffen u. s. w. bemalt, die nackten Fleischtheile aber unbemalt gelassen wurden, einen irgendwie erträglichen Eindruck zu machen vermag und je zu machen vermocht hat; — man denke nur: ein marmorweisses Gesicht mit bemalten Lippen und Augen; ferner wie es zu reimen ist, dass die sonst als allgemein gültig angesehene Regel, die Nebensachen nicht vor den Hauptsachen hervorzuheben, Kleider, Säume, Haare vor den nackten Haupttheilen des Körpers, hier geradezu soll auf den Kopf gestellt worden sein. Nun liesse sich wohl fragen, wenn die Alten einmal so weit in Bemalung von Statuen giengen, als zugestanden ist, ohne dass feststeht, wie weit überhaupt: ob sie nicht bis zur vollen Bemalung gegangen sind, und die Farben zur Bemalung des Nackten nur die leichtest verlöschlichen waren. In der That sind Manche geneigt, zu glauben, — ob nach positiven Anzeichen weiss ich nicht, — dass die Alten auch dem Fleische einen gewissen Farbenton gaben, doch nur etwa um das grelle Weiss des Marmors wohlthätig abzutönen, nicht aber um die Naturfarbe des Fleisches nachzuahmen. Kurz man giebt die Bemalung so weit zu, als man sie nicht glaubt ableugnen zu können, und wehrt sich nur standhaft und endgültig

dagegen, dass es um Naturnachahmung dabei zu thun gewesen *), wonach sich natürlich fragt, um was dann. Was Jahn darüber sagt, trifft jedenfalls die Hauptschwierigkeit nicht; denn war einmal das Gewand mit Haar, Auge, Mund farbig gehalten, so konnte ein nach irgendwelchem andern Princip als der Natürlichkeit gefärbtes Fleisch damit nur entweder ein widerliches Farbengemeng oder eine Farbenzusammenstellung geben, wie sie sich wohl für einen Teppich, aber nicht für ein Bild des Lebendigen ziemt; doch scheint Jahn (wie Semper) das Princip eines solchen Farbenkunststücks als Hauptprincip im Auge gehalten zu haben.

Haben sich nun doch die Griechen eine Polychromie, wie man sie ihnen so oder so zuschreibt, gefallen lassen, was wir schliesslich glauben müssen, wenn die sachliche Untersuchung endgültige Beweise dafür beizubringen vermag, so könnte es meines Erachtens nur vermöge einer irgendwie vermittelten Kunstgewöhnung sein, worin sie nachzuahmen wir in der That keinen Anlass haben dürften, und von der zwar vielleicht einigermassen zu verstehen ist, wie sie aus rohsten Anfängen religiöser Kunst hervorgehen und sich bis zu gewissen Gränzen durch Tradition forterhalten, kaum aber, wie sie auch durch die Zeiten des geläutertsten Geschmacks hindurch fortbestehen konnte.

Nach Allem sieht man wohl, dass die Frage über die Zulässigkeit bemalter Statuen durch Berufung auf die Alten überhaupt nicht zu entscheiden ist und vielmehr dadurch verwirrt zu werden droht, als erläutert oder gar erledigt werden kann, einmal, weil wir noch nicht genau wissen, wie weit sie in der Malerei giengen und welches Princip dabei für sie massgebend war; zweitens, wenn wir es wüssten, noch die Frage bliebe, ob wir ihrer Autorität darin zu folgen haben. Also sehen wir ferner ab von dieser Berufung. So viel scheint mir zweifellos, dass eine in sich consequente, in der Hauptsache auf Naturwahrheit zielende, nur stilistischen Nebenrücksichten dabei Rechnung tragende, volle Bemalung der Statuen eine grössere Berechtigung haben müsste, als die halbe

*) So u. a. auch Semper (in Stil I. 518), welcher annimmt, dass die nackten Theile der Marmorstatuen bei den Griechen mit einem allgemeinen Farbenton überzogen gewesen sind, um sie mit den Farben der Beiwerke und der besonders gefärbten nackten Theile »in Einklang« zu bringen, ohne dass man ein »naturalistisches Nachäffen« bei den Griechen vorauszusetzen habe.

oder eines haltbaren Princips entbehrende, die man geneigt ist, bei den Alten vorauszusetzen oder zu finden; aber allerdings nicht eben so zweifellos, ob nicht eine ganz weggelassene Bemalung der auf Naturwahrheit zielenden vollen wie halben zugleich vorzuziehen, und um diese, ästhetisch wie praktisch jedenfalls wichtige, Frage soll es sich im Folgenden handeln.

Der Maler Ed. Magnus bezeichnet in s. Schriftchen »Die Polychromie vom künstlerischen Standpuncte. Bonn 1872,« die naturwahre Polychromie der Statuen wiederholt als gänzlich zu verwerfende »Barbarei«, vermag aber keinen andern Grund dafür geltend zu machen (S. 12. 42), als den landläufigen unten zu betrachtenden, dass die Statue, je näher man mit der Bemalung der Natur komme, so mehr den zurückschreckenden Eindruck der Wachsfigur mache, überhaupt ein Zuviel für die Kunst sei, der es auf vollkommene Täuschung nicht ankommen dürfe. Inzwischen widerstrebt ihm die monotone Weisse des Gipses und Marmors, und er glaubt, dass sich auf künstlichem Wege eine Art Patina müsse darstellen und kunstvoll in »harmonischen Gegensätzen« vertheilen lassen, welche diesen Mangel in vortheilhafterer Weise, als die durch Zufall entstandene natürliche Patina abzuhelfen vermöge, gesteht aber (S. 28 s. Schr.), dass ein eigener in dieser Richtung angestellter Versuch ihn noch zu keinem befriedigenden Resultat geführt habe.

Es ist instructiv, diesen Versuch zu lesen, indem man daraus sieht, wie die verschiedenen Theile des Körpers ihr Recht besonderer Färbung beim Künstler geltend gemacht haben, ohne dass er ein zulängliches Princip der ihnen zuzuweisenden Färbung zu finden weiss, natürlich, weil er das einzige, was möglich ist, wenn den Statuen einmal Farbe gegeben werden soll, für barbarisch hält. Er sagt:

»Weit entfernt, naturähnliche Bemalung zu versuchen habe ich mich begnügt, gleich, als ob das Werk aus zwei- oder dreierlei Material zusammengesetzt wäre, das Fleisch gelblich, und das Gewand blau oder roth zu tönen. Aber! siehe da! alsbald stellte sich ein Gefühl der Leere ein; ich empfand, dass es nicht angehen werde, dabei stehen zu bleiben. Das Haupt, der Kopf der menschlichen Erscheinung sah verlassen aus! Haar, Lippen, besonders aber das Auge, sie verlangten mahnend ihr Recht, sie sahen neidisch nach der Farbe, ja sogar nach dem geringsten Goldornament sahen sie verlassen mahnend hin. Sie wollten nicht nur nicht vergessen — sie wollten die Ersten sein in der Auszeichnung, und zwar aus zwiefachen Gründen: einmal, weil sie, weil Auge, Mund und Haar von der Natur selbst durch entschieden dunkleren Farbenton ausgezeichnet sind vor dem ganzen übrigen Körper, zweitens: weil Auge und Mund — Leben strahlend und athmend, auch zunächst und zumeist den Blick des Beschauenden auf sich hinziehen. Sobald nur an irgend einer Stelle der monotonen Sculptur ein zweiter Farbenton angeschlagen wird, so verlangen Haar, Augen, Mund etc. ihr Recht. Daher erklärt sich jene gewisse unausfüllbare Leere, die man allemal bei Sculpturen

aus zweierlei Material empfindet, deren aus dem späteren Alterthum so viele noch erhalten sind.«

»Geht man nun aber an dieses Geschäft, will man die Farben-Verschiedenheit des Kopfes charakterisiren, so begiebt man sich auf eine Bahn ohne Gesetz und Schranke, auf der nicht mehr Halt zu machen ist. Man betritt eine Klippe, die man besser thäte, so weit wie möglich zu umschiffen.«

»Wer es jemals unternommen hat, mit der Farbe an die Sculptur heranzutreten, der wird mir gewiss Recht geben: Es ist entweder etwas Leichtes, oder es ist ein Unternehmen von unübersteiglicher Schwierigkeit! Decorative, namentlich kleinere Gegenstände, gewissermassen spielend mit Farbe zu schmücken, dazu bedarf es in der That nur einiger Kenntniss und guten Geschmacks. Ein fertiges lebensgrosses vollrundes Kunstwerk aber zu färben — das ist ein Geschäft, bei dem es viel schwerer ist, nichts zu verderben, als etwas gut zu machen.«

Durchlaufen wir jetzt die Gründe, nach welchen bisher allgemein gegen die Malerei der Statuen theils überhaupt, theils und namentlich gegen die naturwahre entschieden worden ist, um zu sehen, ob sie wirklich entscheidend sind.

Der sehr allgemeine Grund, dass die bildende Kunst sich überhaupt vor zu weit gehender Nachahmung der Natur zu hüten habe, mithin das natürliche Colorit »zu viel« sei (wie sich Magnus ausdrückt), würde nur dann etwas bedeuten können, wenn zugleich ein Gesichtspunct, warum es zu viel ist, geltend gemacht würde, kann sich also erst auf die folgenden Gründe stützen; da Abweichungen der bildenden Kunst von der Natur sich nicht schlechthin dadurch rechtfertigen können, dass überhaupt abgewichen werden solle. (Vergl. Abschn. XXII.) Weicht doch selbst die naturwahr bemalte Statue noch genug von der Natur durch ihre Starrheit ab; dass dazu auch die Farbe zu viel sei, muss erst begründet werden. Und so gilt es jetzt, nach diesen Gründen zu sehen.

Man hat gesagt*), es widerspreche von vorn herein dem Begriffe und Wesen der, auf Darstellung der Gestalt bezüglichen, Plastik, auch Farbe zu geben. Jede Kunst habe sich in ihren Gränzen zu halten. — Nun ist die Befolgung dieser Regel gewissermassen selbstverständlich, denn auch an einer bemalten Statue hat die Plastik nur so weit Antheil, als sie Gestalt, wie die Malerei, insoweit sie Farbe giebt, jede bleibt damit in ihren Gränzen; aber

*) Z. B. Schaslers Dioskuren 1866. 211. Eggers Kunstbl. 1858. no. 48. 420.

kann das beide Künste hindern, sich zu einer gemeinsamen Leistung zu verbinden, wenn nur ihre Verbindung auch Vortheile gewährt. Dass das aber nicht der Fall sein könne, lässt sich nicht aus der Verschiedenheit ihres beiderseitigen Begriffes beweisen. Aus gleichem Grunde könnte man sonst die Verbindung von Musik und Poesie im Gesange, von Musik und rhythmischer Körperbewegung im Tanz, und selbst die Ausmalung von Zeichnungen verbieten. Um so weniger aber kann die Verbindung, welche die Plastik mit Malerei in bemalten Statuen eingeht, a priori nach dem Begriffe beider Künste verworfen werden, als beide Künste für sich ja eigentlich nur Abstracta dessen geben, was in der Natur zu einem lebendigen Ganzen einheitlichst verbunden ist. Diese Abstraction scheint viel eher der Rechtfertigung zu bedürfen, als die Verbindung.

Man hat gesagt*), die Kunst habe überhaupt, statt auf Naturwahrheit zu gehen, »die spirituelle Wesenhaftigkeit und die charakteristische Eigenthümlichkeit der Dinge herauszuheben und zu gestalten«; die Farbe aber sei in dieser Beziehung gegenüber der Gestalt als unwesentlich und zufällig anzusehen, also beschränke man sich in der Sculptur auf die Gestalt.

Aber im Gegentheile: die Farbe ergänzt die Gestalt nicht nur durch einen natürlichen Schmuck, den man der Gestalt wohl gönnen kann, sondern auch durch Charakteristik in Bestimmungen, wozu die Gestalt selbst nicht reicht. Die Röthe oder Blässe einer Wange, das mehr weissliche oder bräunliche Colorit der Haut, die Einförmigkeit oder Abwechslung der Tinten in ihr, das blonde oder brünette Wesen überhaupt, die Farben der Bekleidung und Nebendinge, alle sagen uns etwas, was die blosse Gestalt nicht sagen kann, und was in Zusammenhang mit der Gestalt wesentlich zur Charakterzeichnung einer Person beitragen kann. Der Maler malt den Pan brauner als den Apoll, das Christkind lichter als den Johannes und verschwendet allen Reiz des Colorits, dessen er und die Natur mächtig ist, an die Göttin der Schönheit und die Dienerinnen ihres Reizes; nun wüsste ich nicht, warum an den plastischen Gestalten solche Unterschiede weniger zur lebendigen Charakteristik beitragen sollten, als an den gezeichneten, vielmehr für zufälliger, unwesentlicher anzusehen wären.

---

*) Eggers Kunstbl. 1853. no. 48.

Man hat gesagt, bei der Verbindung von Farbe und Gestalt theile sich die Aufmerksamkeit und keins mache noch seinen vollen Eindruck. — Mag man diess in gewisser Weise zugeben, so kann das Product beider abgeschwächten Factoren des Eindruckes doch grösser und bedeutungsvoller sein, als wenn man jeden Factor für sich hätte; auch jeden für sich aber wird es immer möglich sein, auf sich wirken zu lassen, indem man Farbe oder Gestalt absichtlich für sich ins Auge fasst und verfolgt. Hiezu hat ja der Mensch ein Abstractionsvermögen. Auch würden durch farbige Statuen farblose ja nicht ausgeschlossen sein, wie durch Gemälde Zeichnungen nicht ausgeschlossen sind, nur soll auch der umgekehrte Ausschluss nicht gelten.

Gewiss ist, dass uns die schönste Mädchengestalt darum nur um so schöner scheint, dass sie Rosen auf den Wangen, Purpur auf den Lippen und Lilien auf der Haut hat. Warum soll bei Statuen nicht derselbe Vortheil gelten. Und klagt man beim Anblick des schönen Mädchens nicht über Zerstreuung der Aufmerksamkeit durch die Farbe, warum beim Anblick einer schönen Statue.

Man hat gesagt*), — und schon früher (Th. I. S. 146) ist dieses Einwandes gedacht worden, — dass die Malerei an Statuen der Phantasie keine ergänzende Beschäftigung übrig lasse. Ich glaube aber auch früher genug dagegen gesagt zu haben. Je weniger man der Phantasie zumuthet, ihre Kraft in Vervollständigung der sinnlichen Unterlage zu verschwenden, einen um so freiern und höhern Flug wird sie von der vollständig dargebotenen Unterlage aus nehmen können. Ja bei manchen Statuen möchte sich eher von einem Zuviel als Zuwenig der Phantasieanregung durch die Malerei fürchten lassen.

Nach Kirchmann (Lehrb. d. Aesth. II. 237. 258) soll der Umstand, dass der Künstler bei der Statue »auf die reine Farbe ohne Schattirung beschränkt ist«, hindern, das Incarnat der Haut darzustellen. Die Schattirung entstehe nämlich durch die Körperlichkeit der Statue vermöge der natürlichen Beleuchtung von selbst. — Aber warum wird die Erscheinung des Incarnats nicht beim natürlichen Gesichte durch denselben Umstand verhindert. Niemand

*) Lazarus in Eggers Kunstbl. 1854. no. 30, und Carrière in s. Lehrb. d. Aesth. I. 478.

anders als das natürliche Licht malt doch in solches die Schattirung hinein.

Wohl als der gewichtigste, daher fast überall wiederkehrende Einwand gilt der, dass man, wenn zur Gestalt die Farbe gegeben ist, um so mehr die Bewegung vermisse, und durch das starre Entgegentreten der, das Leben nach zwei Seiten nachäffenden, damit aber doch nicht zum Leben erweckten, Gestalt einen unheimlichen grausenhaften Eindruck empfange; was nicht der Fall sei, wenn blos die abstracte Gestalt gegeben werde; diese lasse den Anspruch, das volle Leben zu sehen, gar nicht aufkommen, indem sie sich unmittelbar nur als Wiedergabe einer Seite desselben darstelle. Bei Geltendmachung dieses Einwurfes bezieht man sich so regelmässig auf den Eindruck, den die Figuren in Wachsfigurencabineten machen, dass jemand diese Figuren gelegentlich die »unglücklichen« genannt hat, weil sie überall dazu herhalten müssen, das Verbot der naturwahren Malerei an Statuen zu stützen.

Nun ist aber gewiss, dass schon die volle Gestalt ohne Farbe uns genug an den vollen Menschen erinnert, um das Uebrige ausser der Gestalt vermissen zu lassen, wenn wir nicht durch eine Gewohnheit dagegen abgestumpft würden, die, wenn sie für die farbigen Statuen eben so statt fände, ihnen eben so zu Statten kommen würde. Ja, wenn wir nicht gewohnt wären, weisse Statuen zu sehen, würden sie uns als gespensterhafte Wesen vielleicht noch mehr*), und selbst gemalte Porträts ohne Gewöhnung fast eben so sehr als bemalte Wachsfiguren erschrecken; wie ich mich denn erinnere gelesen zu haben, dass ein Wilder, dessen Kopf von einem Maler portraitirt wurde, sich es ruhig gefallen liess, bis die Farbe dazu kam; da lief er erschrocken davon. Wir sind so zu sagen noch solche Wilde in Bezug auf bemalte Statuen. Nachdem wir uns aber unserseits an das lebenswahr gemalte Porträt schon von Kindesbeinen an gewöhnt haben, bedürfte es vielleicht nicht ein-

*) Hiezu ein Geschichtchen, was Herodot und Pausanias von einer Kriegslist erzählen, deren sich die Phocier einst im Kriege gegen die Thessalier bedienten, um sie zu schrecken. Fünfhundert ihrer tapfersten Männer bestrichen sich sammt ihren Rüstungen ganz und gar mit weissem Gips und rückten zur Nachtzeit — es war gerade Vollmond — gegen das Lager der Thessalier an; diese glaubten Gespenster zu sehen, und wagten nicht, die Waffen zu ergreifen, so dass ein grosses Blutbad unter ihnen angerichtet ward. (Kugler Museum. 1835. S. 79.)



mal für eine recht lebenswahr bemalte Statue erst einer neuen Gewöhnung. In der That ist mir erzählt worden, dass man vor mehrern Jahren in Wien einen in Silber getriebenen alten Porträtkopf Philipps II. aufgefunden habe, der, selbst ein Kunstwerk, auch von einem vorzüglichen Künstler mit aller natürlichen Abstufung von Tinten gemalt gewesen, und der gar nicht den widerlichen Eindruck der Wachsfiguren gemacht, daher auch grosses Aufsehen erregt habe. Wonach es also nur nöthig wäre, die Annäherung an die Naturwahrheit, der man den erschreckenden Eindruck beimisst, noch weiter zu treiben, um ihre abstossende Wirkung verschwinden zu machen. Ich möchte nur auf diess Beispiel nicht zu viel geben, weil es dazu einer genaueren Constatirung desselben als durch den mir gewordenen mündlichen Bericht bedürfen würde. Sollte sich nicht in irgend einer Kunstnotiz etwas darüber finden?

Hätte es seine Richtigkeit mit vorigem Beispiele, so würde jedenfalls die Ansicht, dass der unheimliche Eindruck der Wachsfiguren von ihrer naturwahren Polychromie abhänge, eine directe Widerlegung darin finden; aber sei es auch nicht, so kann ich absolut keinen Grund finden, welcher der Kunstgewöhnung eine Macht, die sie sonst in so weiten Gränzen beweist, Nachtheile zu Gunsten grösserer Vortheile zum Verschwinden zu bringen, hier versagen sollte. Es besteht nur eben keine Kunstgewöhnung in Bezug auf bemalte Statuen, weil die Werke dazu fehlen.

Zwar fehlen solche nicht ganz, dann fehlt aber auch die Gewöhnung daran nicht. Niemand wird von den gemalten Porzellanfigürchen, die man in jedem Nippschranke findet, und den unzählig oft in Kirchen vorkommenden geschnitzten Altarwerken mit Madonnenstatuen, Abendmahlsdarstellungen u. s. w., sämmtlich bemalt, einen unheimlichen Eindruck erhalten. Die Mehrzahl davon macht freilich keinen sehr vortheilhaften Eindruck; aber man denke sich die Farbe daran weg, ob sie gewinnen würden. Ich möchte nur desshalb kein zu grosses Gewicht auf diese Beispiele legen, weil man sagen könnte, bei den Porzellanfigürchen gestatte ihre Kleinheit, bei grösseren Altarwerken die Unvollkommenheit ihrer Plastik eher eine Ergänzung durch die Farbe als in vollendeten Statuen statthaft sei; sofern jene Werke damit noch der Naturnachahmung fern genug blieben, um die natürliche Bewegung nicht zu vermissen.

Jedenfalls abgemacht ist die Frage nicht, so lange man den

Einfluss der Kunstgewöhnung, diesen Hauptfactor in der Kunstwirkung, nicht erforderlich berücksichtigt hat. Bisher aber hat man ihn, so viel ich sehe, gar nicht bei unsrer Frage berücksichtigt, indess die Wichtigkeit dieser Berücksichtigung aus den S. 52 ff. angestellten Erörterungen erhellen dürfte.

Nun könnte man aus einem sehr allgemeinen Gesichtspuncte für wahrscheinlich halten, dass, wenn ein wahrer Vortheil vom Anmalen der Statuen zu erhalten wäre, derselbe sich aufdringlicher geltend gemacht haben und auch bei unvollkommenen Werken so weit herausgestellt haben würde, um zu vollkommnerer Ausbildung der Doppelkunst zu reizen. Wer kann es noch zweifelhaft finden, dass Musik und Poesie eine vortheilhafte Verbindung im Gesange eingehen können, sie hat sich zu sehr von selbst aufgedrungen und ist von selbst durchgedrungen; warum nicht eben so die polychromische Plastik, und warum hätte man sie wieder fallen lassen, nachdem sie doch schon dagewesen, wenn sie gegen eine höhere Kunstbildung bestehen könnte.

Auf letztre Frage lässt sich freilich eine leichte Antwort geben, womit sich die erste so ziemlich mit beantwortet. Als man die antiken Kunstwerke wieder anfieng schätzen zu lernen, fand man die Farben an den Statuen verloschen, machte sie also auch farblos nach, gewöhnte sich hieran als an etwas Mustergültiges und fand dann natürlich auch Gründe für diese Mustergültigkeit. Wären die Farben nicht verloschen gewesen, so hätte man von vorn herein vielmehr die farbigen Statuen als mustergültig nachgemacht, sich daran gewöhnt und Niemanden wären Gründe für ihre Verwerfung eingefallen. Nach einmal statt gefundener und durch Theorie gestützter Gewöhnung konnte es aber zu recht ernsthaften und zur Entscheidung durchschlagenden Versuchen mit der Polychromie gar nicht so leicht kommen. Und sollte es doch einmal dazu kommen, und selbst das Vortrefflichste damit geleistet werden, so würde der Geltung davon vielleicht als erste grösste Schwierigkeit die vorhandene Gewöhnung entgegenstehen; wie selbst die an sich geschmackvollste Kleidermode eine Schwierigkeit findet, sich einzubürgern und Gefallen zu wecken, wenn der Geschmack durch eine lange vorher bestandene geschmacklose verwöhnt worden ist.

Neuere schüchterne Versuche, Farben bei Statuen anzuwenden, sind zwar wohl hie und da gemacht worden, doch nicht so,

dass etwas Entscheidendes darin zu finden*). Dazu müsste erst mindestens ein nach Seiten der Sculptur und Malerei gleich vollendetes Werk vorliegen, wie es in jenem Kopfe Philipps II. vorgelegen haben soll, und der etwaige Widerstand der Gewöhnung dagegen in Rechnung gezogen werden. Denn das freilich liegt auf der Hand, dass, wenn uns eine in der Form vollendete Statue mit Farben angestrichen entgegenträte oder das Colorit hinter der Vollendung der Form nur zurückbliebe, wir die Farbe vielmehr störend als hebend empfinden müssten, und nur denselben Eindruck davon erhalten könnten, als wenn wir eine schöne Zeichnung durch schlechte Colorirung verdorben fänden.

Hier aber liegt die grosse Schwierigkeit, überhaupt zulängliche Proben zu machen. Um es zu einer gleichen Meisterschaft in der Colorirung von Statuen als in der Formung zu bringen, würde es unstreitig einer sehr ausgebildeten Technik und Uebung bedürfen. Aber wo ist sie zu finden? Auch könnten technische Schwierigkeiten auftreten, welche das Gelingen solcher Versuche erschweren und möglicherweise wirklich das volle Gelingen hindern. Nicht so leicht wie in der Zeit der ersten Renaissance vereinigen sich jetzt Maler und Bildhauer in derselben Person; und sollten auch beiderlei Künstler zu demselben Werke zusammentreten, so würde es nicht hinreichen, in jeder Kunst für sich ein Meister zu sein, um etwas Vollendetes zu liefern, sondern sie müssten sich auch auf die Verbindung beider Künste gegenseitig eingerichtet haben. Nun könnte man zwar für den ersten Anblick meinen, wenn ein Maler eine menschliche Figur auf der Leinwand gut zu malen weiss, müsste er es um so leichter finden, eine Statue gut zu bemalen, weil er dazu die Schattirung, welche durch die Beleuchtung der Statue von selbst entsteht und die Erscheinung des Reliefs, sowie Modellirung des Colorits daran bewirkt, einfach wegzulassen hätte, indess er sie am Gemälde auf der Leinwand künstlich nachahmen muss. Aber eben in dem Weglassen mag eine Schwierigkeit liegen. Denn während er sich bei der Schattirung im Gemälde an die natürliche Erscheinung halten kann, gilt es bei der Statue sich das Vorbild jeder natürlichen Beschattung entkleidet vorzustellen, um die davon abstracte Farbe auf der Statue richtig für die zutretende

*) Namentlich ist einiger wenig befriedigend ausgefallener Versuche in Eggers Kunstbl. 1853. no. 48 gedacht.

Beleuchtung darzustellen. Dazu Folgendes: Will der Künstler durchsichtige Farben auf die Statue anwenden, so scheint die Textur und respective Färbung des Marmors, Gypses, Erzes, Holzes durch; will er dickere Deckfarben anwenden, so litte die Feinheit der plastischen Ausführung dadurch eben so wie durch jeden Anstrich überhaupt; und er müsste streng genommen gleich bei Ausarbeitung der Gestalt selbst eine corrigirende Rücksicht darauf nehmen, wie er aber auch sonst solcher Rücksichten nicht ungewohnt ist, indem er z. B. die Züge einer Büste oder Statue aus dunkelm Erz tiefer ausarbeitet, als einer solchen aus weissem Marmor, weil die minder scharf hervortretende Schattirung auf ersterer die Züge an sich verhältnissmässig weniger tief ausgearbeitet erscheinen lässt.

Wie weit diese Schwierigkeiten in Anschlag kommen können, und ob sich ihnen nicht vielleicht noch andere technischerseits zugesellen, vermag ich freilich nicht zu beurtheilen; es müsste das der Erörterung eines Fachkünstlers unterliegen.

Nach Allem wird es sich darum handeln, folgende Fragen zu entscheiden.

Hängt es an psychologischen Gesetzen, dass ein ästhetischer Vortheil selbst mit vollendetster naturwahrer Colorirung von Statuen überhaupt nicht zu erzielen ist, und welches sind diese Gesetze? — Meinerseits vermag ich solche Gesetze nicht zu finden.

Oder liegen technische Schwierigkeiten der Verbindung von Form und Farbe vor, welche es zu vollendeten Leistungen darin gar nicht kommen lassen, und die Forterhaltung einer Trennung beider räthlich erscheinen lassen. — Das ist möglich und bedarf sowohl noch weiterer Erörterung als Versuche; doch würde ich glauben, die Schwierigkeiten müssten wenigstens so weit zu überwinden sein, dass das, was sie noch zu wünschen übrig lassen, vollends durch die Kunstgewöhnung, die so Vieles überwinden lässt, überwunden werden könnte, halte also nicht für wahrscheinlich, dass diese Frage wesentlich zu bejahen.

Oder endlich ist nicht eine Kunst bemalter Statuen, und zwar (abgesehen von untergeordneten stilistischen Rücksichten) naturwahr bemalter Statuen als wirklich zu Recht bestehend anzusehen, und eine befriedigende Verwirklichung derselben von der Zukunft noch zu erwarten. — Diess halte ich für wahrscheinlich, da sich Gründe für die bisherige Verwerfung leichter finden, als die bisher

aufgestellten rechtfertigen lassen; eine sichere Entscheidung aber wird doch blos in Erfahrungen der Zukunft gesucht werden können.

Selbst gestehe ich offen, dass, wenn ich eine klassische Marmor- oder Gipsstatue in ihrer reinen ungebrochenen Weisse vor mir sehe, ich mir nicht einmal vorstellig machen kann, dass sie durch irgend eine, sei es der Natur abgelauschte, sei es kunstvoll componirte Weise der Bemalung gewinnen könne, dass sie nicht vielmehr durch die zugefügte Buntheit ihren so zu sagen keuschen Reiz verlieren, und die Farbe nicht wirklich den Eindruck des reinen Zuges der Gestalt stören würde. Wiegt nicht aber diese directe Aussage des Gefühls stärker, als alle hiegegen vorgebrachten Verstandesgründe? Vielleicht; und eben wegen dieses Gefühls mag ich keine sichere Entscheidung fällen. Dennoch glaube ich, dass wenig auf dasselbe zu geben. Denn nach der Weise, wie ich sonst solche Gefühle entstehen sehe, könnte es die einfache natürliche Folge davon sein, dass ich bisher nur in sich vollendete weisse Statuen und nur sehr unvollkommne bemalte gesehen habe; wäre das Umgekehrte der Fall gewesen, so möchte sich auch der Erfolg umgekehrt haben. Vermag ich doch vom Menschen selbst, den ich immer nur farbig gesehen, die Farbe selbst in der Vorstellung nicht abzuziehen, und finde mich bei seiner Betrachtung durch die Farbe nicht gestört.

2) Architektur.

Bekanntlich besteht in Betreff der polychromen Architektur nicht minder eine Controverse als in Betreff der polychromen Sculptur; doch will ich mich über jene nicht so weit verbreiten, als es über diese geschehen ist. Auch in der Farbigkeit der Architektur ist die antike Welt weiter gegangen, als man lange geglaubt, dass sich aus Geschmacksrücksichten gehen lasse, bis entscheidende Thatsachen den Beweis für die farbenreiche Architektur der Alten geliefert und dadurch die Frage angeregt haben, ob ihre Verwerfung unsrerseits berechtigt sei. Hienach ist die Frage mehrfach discutirt worden, kann aber jedenfalls durch blosse Berufung auf die antike Architektur eben so wenig sicher entschieden werden, als in Bezug auf die Sculptur, und zwar aus entsprechenden Gründen. Ohne nun in die Discussion der ganzen Sachlage der Frage

sei es nach historischer oder andrer Beziehung eintreten zu wollen, wozu mir hinreichende Vorstudien fehlen, bezwecken die folgenden Bemerkungen nur, einem persönlichen Eindruck mit einigen sich daran knüpfenden principiellen Gesichtspuncten Ausdruck zu geben.

Im Genuesischen und längs der Riviera di levante sieht man viele äusserlich mit einer Mehrheit von Farben, zum Theil bunt genug getünchte, Häuser. Sie haben mir meist den Eindruck der Geschmacklosigkeit gemacht; doch interessirten in gewisser Weise durch den heitern Anstrich, den ihnen die Farbe verlieh, sowie die Mannichfaltigkeit, die sich zwischen den verschiedenen Häusern ausprägte; und es schien mir, dass wenn ein, nur sehr unvollkommen dabei zur Geltung gebrachtes, Princip, was sich doch von vorn herein als das natürlichste und fast selbstverständliche aufdringt, methodisch entwickelt und durchgebildet würde, auch eine Kunst der Häuserbemalung entstehen könnte, welche ästhetischen Gewinn bringt. Das Princip nämlich, dass die Verschiedenheit der Färbung oder Schattirung in Zusammenhang mit der Verschiedenheit der architektonischen Theile zu halten, wonach z. B. Pfeiler, Pilaster, Säulen, Pfosten anders zu coloriren oder zu schattiren, als Simse, Architrave, beide anders als die Wandfläche, Gebälk anders als Füllungen, das Kapitell von Säulen und Pilastern anders als der Stamm, der Unterbau des Gebäudes anders als der Oberbau, Verzierungen anders als die verzierten Theile; wobei übrigens in der Specialisirung und Abstufung der Färbung mehr oder weniger weit, zum Theil selbst blos auf Unterschiede von Heller und Dunkler gegangen werden könnte. Jedenfalls scheint diess Princip insofern die günstigsten ästhetischen Bedingungen zu vereinigen, als dadurch zugleich der Organismus der Baulichkeit in erfreulicher Klarheit sich ausprägt, und eine anmuthende Mannichfaltigkeit in einheitlicher Verknüpfung durch den Plan des Gebäudes entsteht. Die Monotonie und unterschiedslose hiemit charakterlose äussere Behandlung der ganzen Aussenseite der Gebäude ist es ja hauptsächlich, was man unsrer Architektur vorwerfen kann; und diesen Mängeln wäre in vorigem Wege abzuhelfen.

Diess Princip reicht nun freilich für sich nicht aus, denn es fragt sich noch, nach welchem Princip die Wahl der Farben zu treffen. Hiebei werden meines Erachtens verschiedene Gesichtspuncte an die Spitze treten und hienach verschiedene Systeme der Colorirung möglich sein, die sich vielmehr ergänzen, als aus-

schliessen und nach dem Charakter der Gebäude und andern Umständen modificiren, wie denn z. B. für nördliche Klimate minder entschiedene Farben und leisere Unterschiede derselben passend sein werden, als den auch in der Natur farbenreichern und so zu sagen farbendurstigern Süden. Manche Regeln mögen dabei doch als allgemeingültig durchgreifen, z. B. dass nicht dunklere Farben in grössern Massen über hellern lagern, dass Theile, die sich in Bedeutung und Richtung verwandt sind, diese Verwandtschaft eben so wie ihren Gegensatz gegen die nicht verwandten aussprechen, dass untergeordnete Theile sich vielmehr durch Nüancirung als scharfen Abstich von den Haupttheilen unterscheiden, (wovon doch Verzierungen, die vielmehr Nebentheile als untergeordnete Theile sind, auszunehmen,) dass eine ins Kleinliche gehende Zersplitterung der Farben oder grelle Buntheit überall vermieden werde; vielmehr eine Hauptfarbe das Ganze dominire, von welcher sich alle Farben oder Nüancen in grössern Massen nur als Ausweichungen darstellen, indess Verzierungen mit stärkern Contrasten hineinspielen dürfen. So wenigstens denke ich es mir.

Dabei kann allerdings auch ein Princip mit zugezogen werden, was aber meines Erachtens mehrfach mit viel zu grossem oder einseitigen Gewicht theils bei dieser theils bei andrer Gelegenheit in Anschlag gebracht wird, betreffend die Einhaltung der natürlichen Farbe des Materials*).

Es ist in der That ein neuerdings (namentlich Seitens der Vertreter der Gothik) mit Vorliebe geltend gemachtes Princip, bei Bauwerken und Gegenständen der Kunstindustrie die Beschaffenheit des Materials anstatt zu verstecken, vielmehr möglichst in die Erscheinung treten zu lassen, wozu auch möglichste Wahrung der natürlichen Farbe des Materials gehört. Ich sage »möglichste«, denn ohne Beschränkung lässt sich das Princip wegen Conflicten mit Zweckmässigkeit und directer Wohlgefälligkeit überhaupt nicht durchführen, und versucht man es auch gar nicht. Selten über-

---

*) So sagt Magnus (die Polychromie S. 61): »Für die äussere Erscheinung eines Baues wird überall als vernunftgemäss festzuhalten sein, dass alle Theile die Farbe desjenigen Materials tragen, aus dem sie geschaffen sind, dass sie wenigstens sich nicht mit Farben schmücken, die in dem Bereich der von der Natur uns als Baumaterial gegebenen Stoffe gar nie und nimmer zum Vorschein kommen.«

haupt, ausser bei kostbarem oder für die Erscheinung an sich vortheilhaften, Material lässt man demselben in der Architektur und Kunstindustrie die reine Naturfarbe, sondern begnügt sich, selbst bei möglichster Wahrung des Princips, das natürliche Gefüge des Holzes in Fenstereinfassungen und Thüren durch eine Beize von fremder Farbe durchscheinen zu lassen, (indess man häufig auch beide weiss streicht), hält den Mauerbewurf in den Gränzen der überhaupt vorkommenden Steinfarben, vermeidet also namentlich entschiedenes Grün und Blau, ohne übrigens die wirkliche Farbe des Materials zu beachten, und lässt grosse Werkstücke im Unterbau in ihrer natürlichen Grösse ohne Ueberzug paradiren. In vielen Werken der Kunstindustrie aber kümmert man sich überhaupt wenig um die Regel, die natürliche Farbe des Materials festzuhalten; Tassen, Kaffeebreter, Büchereinbände kommen in allen Farben vor, der japanische Lack überzieht gleichgültig Holz und Blech, und ich wüsste nicht, woher der Regel eine so despotische Kraft käme, es zu wehren. Meinerseits scheint mir in Betreff derselben überhaupt Folgendes zu gelten:

Es gefällt uns allerdings allgemeingesprochen, einer Sache gleich anzusehen, woraus sie gemacht ist, gehört aus gewissem Gesichtspuncte zur Charakteristik derselben; auch kann man das Interesse daran auf das der Wahrheit und Klarheit zurückführen. Aber diess Interesse ist in Bezug auf das Material bei Werken der Architektur und Kunstindustrie kein so fundamentales und andren Interessen gegenüber, die sich auch geltend machen können, überall durchschlagendes, dass es nicht in Conflict damit auch nachgeben könnte, und oft genug nachgeben müsste; ja die Thatsache selbst, dass es so oft geschieht, geschehen muss, sollte abhalten, so viel Wesens von der normgebenden Kraft des Principes zu machen, als hier und da geschieht. Bei vielen Gegenständen ist es uns in der That sehr gleichgültig, woraus, mindestens aus welcher besondern Art des Metalles, Holzes, Steins sie gemacht sind, und hat es also auch kein Interesse, es ihnen anzusehen; genug, wenn sich ihnen nur nicht ansehen lässt, dass sie aus etwas geradezu Zweckwidrigem gemacht sind. Also wird man auch, wenn von einer Polychromie in der Architektur die Rede sein soll, meines Erachtens dem Princip nicht in übergeordneter Weise, wie z. B. Magnus in s. Schrift »Die Polychromie«, sondern in mehr untergeordneter Weise Rechnung zu tragen haben, und z. B. Säulen-

stamm und Kapitell, wenn schon aus demselben Stoffe gearbeitet, nicht mit derselben Farbe zu bekleiden haben. Magnus will, der Baumeister soll so viel als möglich das Baumaterial selbst von so verschiedenfarbigem Stoffe wählen, dass daraus eine wohlgefällige Mannichfaltigkeit der Erscheinung am Bauwerke hervorgehe*). Eine Zumuthung, die unstreitig praktisch nicht weit durchführbar und jedenfalls nicht so durchführbar ist, dass die architektonische Gliederung hinreichend zum Ausdruck kommt, da die Verschiedenheit des Materials sich damit gar nicht parallel halten lässt. Eine Charakteristik aus jenem Gesichtspuncte aber erscheint nicht nur an sich mindestens eben so wichtig als aus diesem, sondern gewinnt auch dadurch den entschiedenen Vortheil, dass den Bedingungen directer Wohlgefälligkeit damit besser genügt werden kann. Also wird man nur sagen können, dass, insoweit sich der Vortheil der Charakteristik durch die natürliche Erscheinung des Materials mit dem Vortheile der Erscheinung der Gliederung des Bauwerkes und directen Wohlgefälligkeitsrücksichten verträgt, jener Charakteristik Folge zu geben sein möchte.

XXXV. Beitrag zur ästhetischen Farbenlehre.

In Th. I. S. 100 ff. ist bei Gelegenheit des ästhetischen Associationsprincipes der associative Eindruck der Farben besprochen worden. Fügen wir hier noch eine Ergänzung in Betreff des directen Eindruckes der Farben, und des directen so wie associativen von Weiss und Schwarz hinzu.

1) Vom directen Eindrucke der Farben.

Unstreitig machen die Farben abgesehen von aller associirten Bedeutung schon durch eine angeborene Beziehung zu unserer

*) Sonderbar, die natürliche Färbung der menschlichen Gestalt in der bildenden Kunst soll barbarisch, hiegegen die natürliche Erscheinung des Baumaterials in der Baukunst gefodert sein, während die bildende Kunst von vorn herein darauf ausgeht, die Natur nachzuahmen, die Baukunst, solche nach Zwecken umzuändern. Hierin scheint mir etwas von verkehrter Welt zu liegen.

Empfindung einen eigenthümlich verschiedenen, von uns als direct bezeichneten, Eindruck, theils je nach der verschiedenen Stärke, theils verschiedenen Art, womit sie das Auge und durch das Auge die Seele dahinter erregen. Hiedurch aber können sie uns theils unmittelbar ästhetisch afficiren, theils durch Mitbestimmung andersher vermittelter ästhetischer Eindrücke auf den Charakter derselben Einfluss gewinnen.

Nun kann der Eindruck jeder Farbe durch Zusammenstellung derselben mit andern mitbestimmt werden; aber es wäre doch nicht triftig zu sagen, dass jede Farbe ihre charakteristische Wirkung auf die Empfindung blos ihrer Zusammenstellung mit andern verdanke; vielmehr kann man sich bis zu gewissen Gränzen Rechenschaft geben, was jede nicht sowohl vermöge der Combination mit andern, als vergleichungsweise mit andern wirkt, und in die Combinationen, in die sie eingeht, als ihr Eigenthum mitnimmt, indem man theils zusieht, welch' verschiedenen Eindruck jede macht, wenn sie das Gesichtsfeld in grossem Uebergewicht füllt, theils wie verschieden sich jede auf gleich weissem oder schwarzen Grunde verhält, theils was sich vom Eindruck jeder Farbe constant beim Eingehen in die verschiedensten Zusammenstellungen erhält. Insoweit sich nun so die Wirkungen der verschiedenen Farben vergleichen lassen, soll es hier geschehen, ohne Rücksicht eben so auf associative Mitbestimmung, als auf Contrastwirkungen und Farbenharmonieen, welche aus Zusammenstellung der Farben hervorgehen*).

Hienach können wir an jeder Farbe zwei Seiten directer Wirkung unterscheiden. Die eine ruht in der Empfindung der Helligkeit, die sie erweckt; schreibe schwarze Buchstaben auf farbiges Papier oder farbige Buchstaben (mit Deckfarbe) auf schwarzes Papier, je heller die Farbe, so leichter wirst du die Schriftzüge vermöge ihres Abstiches davon lesen; das ist ein Massstab, der allen Farben gemein ist, und wonach sich jede Farbe unter gleicher Beleuchtung minder hell als Weiss zeigt, indess jede selbst noch mehr oder weniger hell oder dunkel als die andre erscheinen kann. Die andre Seite liegt im Charakter der Farbe, worin jede Farbe von der andern specifisch oder qualitativ abweicht. Auch von die-

*) In Betreff solcher wird man Belehrung finden in: Brücke's »Physiologie der Farben.« Leipzig 1866.

ser Seite her aber kann das Auge und dadurch die Seele stärker oder schwächer erregt werden; wie denn Roth bei gleicher Helligkeit intensiver erregend wirkt, als jede andre Farbe. Kurz kann man sagen: Farbenreiz ist etwas Andres als Helligkeitsreiz. Käme Erregung Seitens der Helligkeit allein in Betracht, so müsste man erwarten, da jede Farbe blos einen Bruchtheil des weissen Lichtes enthält, an Helligkeit also blos einer gewissen Stufe des Grau gleicht, dass auch ihr Reiz auf die Seele nicht stärker wäre, als der Reiz dieses Grau; dem widerspricht aber die Erfahrung. Vielmehr lässt sich behaupten, dass unter einer, den Farben und dem Weiss gleichen, Beleuchtung, — und gleiche äussere Beleuchtung ist überhaupt zur Vergleichbarkeit der Wirkung verschiedener Farben vorausgesetzt — der Sinn durch jede nicht zu dunkle Farbe sogar stärker angeregt, beschäftigt wird, als durch das doch hellere Weiss, so lange dasselbe nicht durch Glanz (spiegelnde Zurückwerfung) verstärkt und gehoben ist, vollends also mehr als durch ein mit der Farbe gleich helles Grau. Man vergleiche z. B. den Eindruck eines farbigen Kleides, einer farbigen Wand mit dem eines grauen Kleides, einer grauen Wand unter denselben Beleuchtungsverhältnissen.

Den Grund davon kann man darin finden, dass das Weiss und Grau mit dem Gleichgewicht der darin verschmolzenen Farben wirken, indess jede Farbe mit ihrem eigenthümlichen Reize uncompensirt in das Auge greift. In der That aber zeigen Farben, die sich im Zusammentreffen zu Weiss ergänzen, sog. Ergänzungsfarben, wie Roth und Blaugrün, Orange und Grünblau, Gelb und Ultramarinblau, Grüngelb und Violet, je nach ihrer grössern Nähe am mindest brechbaren oder am brechbarsten Ende des Spectrum, unmittelbar einen gewissen Gegensatz des Charakters, wovon unten zu sprechen; und so haben wir mit den Farben im Gebiete des Gesichtssinnes einen analogen Fall, als mit chemisch differenten Stoffen im Gebiete des Geschmackssinnes. Das aus Ergänzungsfarben zusammengesetzte Weiss verhält sich zum Gesicht wie das aus Säure und ätzendem Alkali zusammengesetzte Salz zum Geschmack. Der Geschmack der Säure und des Alkali ist im Salze zur Indifferenz aufgehoben, und so schmeckt das Salz viel weniger stark als die Säure und das Alkali, woraus es besteht, doch noch viel stärker als reines Wasser. Eben so ist im Weiss der Farbengegensatz geschwunden; doch reizt es das Auge immer noch viel stärker als das lichtlose Schwarz.

Kurz bezeichnen wir die gemeinsam von beiden Seiten, der Helligkeit und dem Charakter des Eindruckes, abhängige Stärke der Erregung, welche eine Farbe gewährt, als Kraft der Farbe. Schwarz ist an sich überhaupt kraftlos, weil ihm sowohl die Helligkeit als Farbe fehlt; wer kann sich vom Blicke in eine stockfinstre Nacht oder vom Schwarz des Gesichtsfeldes bei geschlossenen Augen angeregt finden; die nichts weniger als unkräftige Wirkung des Contrastes von Schwarz mit Weiss aber betrachten wir nicht, da wir hier überhaupt Contrastwirkungen nicht betrachten.

Zur Erläuterung des gegensätzlichen Eindruckes, den die Ergänzungsfarben auf uns machen, dürfte die Erinnerung an einen analogen Gegensatz im Tongebiete etwas beitragen.

Nehmen wir ein Lied, was Sehnsucht oder Trauer ausdrückt, oder einen andächtigen Choral, und gegenüber einen Tanz oder kriegerischen Marsch; beidesfalls finden wir uns receptiv, d. i. von Aussen nicht von Innen heraus angeregt, und es kann sein, dass wir uns beidesfalls mit gleicher Intensität angeregt finden; aber die erste Anregung geht ganz in Erweckung rein receptiver Stimmung auf; heisse sie daher auch eine rein receptive Erregung; die zweite führt eine Anregung zur Thätigkeit nach Aussen mit sich oder ist geneigt, in active Erregung umzuschlagen, und wir messen ihr daher einen mehr aufregenden Charakter bei; heisse sie daher auch eine aufregende oder active Erregung. Ist eine active Erregung schon irgendwie vorhanden, so kann sie durch einen Eindruck erster Art herabgestimmt, gesänftigt, und unter Umständen selbst in einen rein receptiven Eindruck umgewandelt werden, umgekehrt eine rein receptive Erregung durch einen Eindruck zweiter Art in einen activen übergehen.

Nun ist Roth, Orange, Gelb bei gleicher Sättigung, Reinheit, Beleuchtung *) nicht nur intensiver erregend als Grünlichblau, Blau und Violet, sondern es trägt auch die Erregung Seitens der erstern Farben einen mehr activen, aufregenden, Seitens der letzteren einen mehr receptiven Charakter, wonach wir der Kürze halber erstere Farben schlechthin als active, letztere als receptive, oder, nach der Gebrauchsweise der Maler, erstere

*) Vorausgesetzt, dass diese sich nicht dem Dunkel nähert, wo die Helligkeitsverhältnisse der Farben andre Werthe als bei Tagesbeleuchtung annehmen, und z. B. Blau bei zunehmendem Dunkel länger sichtbar bleibt als Roth.

als warme, letztere als kalte Farben bezeichnen. Hat man doch sogar den Eindruck des Roth mit Trompetengeschmetter verglichen, was bei Blau Niemand einfallen kann, wogegen man Blau mit einem Flötenton vergleichen möchte. Auch werden Stiere und Truthühner durch Roth aber nicht durch Blau zum Zorn gereizt. Dabei muss man jedoch nicht vergessen, dass der Unterschied zwischen Roth und Blau in angegebener Hinsicht nur ein relativer ist. Aus einem allgemeinern Gesichtspuncte ist auch der Eindruck des Roth receptiv, insofern er wie der des Blau von Aussen kommt, es schlägt nur eben der eine leichter in active Erregung aus als der andre.

Je weniger man von den unendlich vielen Farbestralen, in welche ein Prisma den weissen Strahl zerlegt, zu einer zusammengesetzten Farbe vereinigt, desto einfacher oder homogener, gegentheils desto zusammengesetzter heisst die Farbe. Sollte aus der Gesammtheit der Stralen, welche den weissen Stral zusammensetzen, blos ein sehr kleiner Bruchtheil von einer Oberfläche zurückgeworfen werden, die Farbe also sich der Einfachheit sehr nähern, so würde der Eindruck davon natürlicherweise dem Schwarz nahe kommen oder nicht davon zu unterscheiden sein, wie umgekehrt, wenn nur sehr wenige Farbestralen zum Weiss fehlten, der Eindruck davon dem Weiss nahe kommen oder nicht davon zu unterscheiden sein würde. Da nun Schwarz wegen ganz mangelnder Helligkeit und Farbigkeit zugleich, Weiss, weil ihm die letzte fehlt, (unter gleicher Beleuchtung) nicht den stärkstmöglichen Eindruck auf das Auge machen, so kann der Punct grösstmöglicher Kraft der Farbe im oben S. 215 angegebenen Sinne nur zwischen beiden Gränzen liegen; doch wo, darüber fehlt es bis jetzt an Untersuchungen. Jedenfalls scheint der Punct grösster Kraft zugleich als Punct grösster Wohlgefälligkeit oder Schönheit einer Farbe anzusehen. Reinstes Anilinblau, leuchtendes Verbenaroth möchten auf diesem Puncte stehen.

Nun kann aber der Grad der Kraft einer irgendwie zusammengesetzten Farbe für gegebene Beleuchtungsverhältnisse noch dadurch abgeändert werden, dass man den deckenden Farbstoff, der sie giebt, geradezu mit Schwarz oder Weiss vermischt*). Erstres

*) Hat man einen lasirenden Farbstoff, so wird dasselbe durch Verdünnung mit einer farblosen Flüssigkeit bei Auftrag auf einen schwarzen oder weissen Grund erzielt.

mit dem Erfolge, einen Theil des gesammten Farbenlichtes ohne Aenderung seines Zusammensetzungsverhältnisses und ohne Ersatz in Wegfall zu bringen, letzteres, ihn durch Weiss zu ersetzen und dadurch den Stoff zu verdünnen. Auf beide Weisen nimmt der sog. Sättigungsgrad der Farbe ab. Durch Vermischung des Pigmentes mit mehr und mehr Schwarz wird die Farbe immer dunkler, bräunlich, braun, schwärzlich, schwarz und damit immer kraftloser; durch Vermischung mit mehr und mehr Weiss immer heller, blässer, weisslich, weiss, und nimmt von Seiten der Helligkeit an Kraft zu, von Seiten des Farbeneindruckes an Kraft ab; bei sehr dunkeln kraftlosen Farben mit Gewinn, bei kraftvollen und hellen mit Verlust an Kraft im Ganzen.

Es giebt nun verschiedene Ausdrücke, womit man den Eindruck verschiedener Farben je nach Veränderung ihres Zusammensetzungs- und Sättigungsgrades und der davon abhängigen Veränderung ihrer Kraft zu bezeichnen sucht, Ausdrücke, welche, ausser dem Zweck der Bezeichnung selbst, den andern Zweck erfüllen, an das Gemeinschaftliche zu erinnern, was der Eindruck der verschiedenen Farbenmodificationen mit dem Eindrucke aus andern Gebieten hat, und dadurch eine zugleich sprachliche und begriffliche Beziehung dazu zu vermitteln. Im Allgemeinen nennt man die Farben tief oder lebhaft, je nachdem sie bei noch grosser Kraft dunkler oder heller sind als die Farbe auf dem Puncte grösstmöglicher Kraft, der zwischen beiden inne steht, hingegen ernst, schwer, oder heiter, leicht, je nachdem die Kraft durch grössere Verdunkelung oder Erhellung mehr geschwächt ist.

Das vorzugsweise Gefallen nun an dieser oder jener Farbe oder Farbenmodification hängt abgesehen von associativen Mitbestimmungen, auf welche wir hier nicht zurückkommen, wesentlich von der Individualität ab. Der Eine liebt überhaupt durchschnittlich mehr rein receptive, der Andre mehr activ aufregende, der Eine mehr tiefe, der Andre mehr lebhafte Erregungen, der Eine findet sich mehr zum Ernst, der Andre mehr zur Heiterkeit gestimmt. Danach auch seine Bevorzugung der Farbe. Allgemein gesprochen liebt der Mensch überhaupt mitunterlaufende starke receptive Erregungen, liebt aber auch, von vorausgegangener starker Erregung bei schwächerer oder andersgearteter Erregung auszuruhen, und verträgt am längsten und öftersten einen gewissen mittlern Grad der Erregung, bei dem er sich weder über-

reizt noch durch Mangel hinreichender Beschäftigung unbefriedigt fühlt. Frauen lieben verhältnissmässig mehr receptive und reiner receptive Anregungen als Männer, hingegen Kinder verhältnissmässig mehr active als Erwachsene.

Weiter kommt in Betracht, dass die Farben sinnliche Anregungsmittel sind, und auch das Bedürfniss sinnlicher Beschäftigung ist verschieden, tritt im Allgemeinen mit zunehmendem Alter, zunehmender Bildung, zunehmender Neigung zur Einkehr in sich selbst gegen den Reiz höherer associativer und reflectiver Beschäftigung zurück.

Endlich verlangt der Mensch überall einen gewissen Wechsel der Reize, also auch der Farben, um der Unlust zu entgehen, die jede Monotonie mit führt; aber er kann doch aus den aufgestellten Gesichtspunkten gewisse Farben in verhältnissmässig grösserer Ausdehnung und länger vertragen als andre, ohne sich überreizt oder durch mangelnden Reiz unbefriedigt zu fühlen, und nicht nur bietet die Natur seinem Auge in dieser Hinsicht von selbst mannichfache und wechselnde Verhältnisse dar, sondern er kann sich auch je nach seinem ästhetischen Farbebedürfnisse unter Mitbestimmung durch den associativen Factor des Eindruckes verschiedene Verhältnisse in dieser Hinsicht verschaffen, wobei besonders Kleidung und Wohnung, als nächste Fortsetzungen des äusseren Menschen, in Betracht kommen, wenn es gilt, seine Liebhaberei in Farben zu befriedigen. Zwar wird seine Wahl in dieser Hinsicht nicht blos durch das ästhetische Bedürfniss bestimmt, vielmehr manche Farbe nur gewählt, weil sie auf einen Quadratfuss einen halben Kreuzer weniger kostet, und manche, weil sie diesem oder jenem äussern Zweck entspricht, der Geschmack des Einzelnen auch durch die ewig wechselnde mehr oder weniger nivellirende Mode theils mitbestimmt, theils überwunden; doch hindert das Alles nicht, dass die ästhetische Wirkungsweise und hienach Wahl der Farben aus den aufgestellten Gesichtspuncten in grossen Zügen durchgreift, und der Mode selber bis zu gewissen Gränzen Zaum und Zügel anlegt; an Einzelnheiten muss man sich freilich nicht halten und nicht stossen.

Diesen allgemeinen Gesichtspuncten dürfte sich so ziemlich Alles unterordnen lassen, was sich überhaupt Allgemeines über die directe ästhetische Wirkung der verschiedenen Farben sagen lässt. Möglich freilich, dass auch Idiosynkrasien, die unter bisher

noch dunkle Gesichtspuncte treten, mitwirkend sind, wenn Manche das Blau dem Gelb, Andre das Gelb dem Blau so entschieden vorziehen, worin bekanntlich v. Reichenbach ein Unterscheidungszeichen der sog. Sensitiven von den Nichtsensitiven sieht. Verfolgen wir aber hier, was sich aus den aufgestellten Gesichtspuncten verfolgen lässt.

Allgemeingesprochen nun kann man sagen, dass kräftiges Roth, in kleinen Massen oder kurzer Dauer unterlaufend, weil es am meisten reizt, auch die ästhetisch reizendste Farbe ist. Jedenfalls erscheint es dem Kinde, dem Wilden, dem frisch operirten Blindgebornen, kurz allen so, deren sinnliche Empfänglichkeit noch frisch ist, erscheint überhaupt im grossen Durchschnitt so.

Der von Chesselden operirte Blindgeborene fand anfangs Scharlach am schönsten von allen Farben; und unter den übrigen schienen ihm die muntersten (most gay) die angenehmsten, wogegen ihm Schwarz anfangs grosses Unbehagen verursachte. Bald indess lernte er es vertragen. Als er jedoch einige Monate später zufällig eine Negerin sah, schauderte er bei ihrem Anblicke (was struck with great horror at the sight).

Fiorillo sagt in der Einleitung zu s. Gesch. d. zeichn. Künste (I. 8).

»Merkwürdig ist die allgemeine Vorliebe roher Völker für die rothe Farbe, vermuthlich als diejenige, welche am stärksten in die Augen sticht. Durch alle Zonen findet man, dass sie nicht nur zu den Monochromaten gebraucht*), sondern auch als Zierrath am Körper, an der Kleidung und an allerlei Geräth fast ausschliesslich angebracht wird.«

Bei den Römern war die rothe Farbe heilig; sie färbten damit das Gesicht an der Statue des Jupiter und der triumphirende Feldherr färbte sich ebenfalls damit (Plin. H. N.). Bei Homer werden (Il. II. 637.) roth bemalte Schiffe erwähnt. Feuerländer, Patagonier, wilde Stämme in Nordamerika, Neuseeländer, Neuholländer bemalen nach Angabe verschiedener Reisebeschreiber ihren Körper roth. Auch bei den Otaheitiern und Bewohnern der Freundschaftsinseln war Roth nach Cook die Lieblingsfarbe. Die Sandwichinsulaner bedeckten die Götter in den Heiligthümern mit rothen Kleidern, welchen Gebrauch die Spanier bei der Entdeckung Amerika's auch dort gefunden hatten. Roth war ferner die den alten Sophi's in Persien ausschliesslich eigene Tracht.

Inzwischen wird kräftiges Roth eben desshalb, weil es am stärksten reizt, auch allgemeingesprochen weniger als irgend eine andre Farbe in grossen Massen auf die Dauer vertragen, und weil

---

*) Bei den antiken Völkern nach Hawkesworth Th. III. 687. Plin. H. N. lib. XXIII. c. 7; bei den Chaldäern nach Ezechiel XXIII. 14 u. s. w.



es am stärksten sinnlich reizt, am meisten vom Alter und vom Trappisten verabscheut. Seltener als irgend eine andre Farbe bildet bei cultivirten Völkern kräftiges Roth die Hauptfarbe eines ganzen Kleides oder eines ganzen Zimmers. Ein jeder sagt sich, dass ein ganz und immer rother Himmel statt des blauen, eine ganz und immer rothe Erde, statt der grünen, nicht auszuhalten wären; das Auge würde sich davon wie ausgebrannt finden. Hiegegen würde eine blau bewachsene Erde statt der grünen uns aus dem entgegengesetzten Gesichtspuncte nicht zusagen; das Auge würde auf die Länge die hinreichende Erregung vermissen, ihm flau zu Muthe werden, indem man überhaupt mit Flauheit den Zustand einer receptiven Erregung bezeichnet, die nicht hinreichend stark ist zu befriedigen, und wahrscheinlich rührt flau selbst von blau her. Hiegegen werden wir das Grün, was in erregender Kraft zwischen Roth und Blau steht, so zu sagen nicht satt. Dabei wollen wir zwar nicht vergessen, dass zum Missfallen an einer rothen oder blauen Erde auch beitragen würde, dass wir das Leben und Wachsthum der Pflanzen nur an das Grün haben associiren lernen, und eine roth oder blau bewachsene Erde uns nicht mehr gesund überwachsen erscheinen würde; was associative Mitbestimmungen sind; aber abgesehen davon fühlen wir, dass ein Gang durch grüne Wiesen und Wälder dem Auge auf die Länge direct wohler thun muss, als es durch rothe oder blaue sein könnte.

Diess hindert nicht, dass wir uns des zeitweisen Blickes in den blauen Himmel erfreuen; ja es gewährt eine wahre Erquickung, ein von einem sonnigen Wege gereiztes und ermüdetes Auge eine Zeit lang in den vollen blauen Himmel zu richten. Zwar der Schluss der Augen würde eine noch vollkommnere Ruhe mitbringen. Aber wir ziehen es ja auch sonst bei einer nur nicht gar zu starken Ermüdung während des Tages vor, statt durch reine Passivität oder Schlaf vielmehr bei einer schwächern und andersgearteten Beschäftigung auszuruhen. In der Regel sehen wir doch vom blauen Himmel mit unsern hauptsächlich vorwärts und abwärts gerichteten Augen nur ein Stück vor uns, und der selten fehlende Wechsel der Bläue mit Trübe, Bewölkung und Roth lässt es um so weniger zu dem Gefühl der Flauheit kommen.

Unterschiede nach Geschlecht und Alter anlangend, so wird das activere Roth verhältnissmässig vom Mann, das receptivere Blau von der Frau vorgezogen, und so lange der Mann überhaupt

etwas auf Kleiderfarben giebt, ist Purpur und Scharlach sein Prachtkleid. Indem aber die Jugend activere Erregungen den receptiveren im Allgemeinen vorzieht, entsteht dadurch bei der Jugend des weiblichen Geschlechts ein Conflict; wonach ein sehr kleines Mädchen doch ein Scharlachkleid einem anilin- oder berlinerblauen noch vorziehen, und die lebensfrohe Jungfrau sich noch des Rosaballkleides erfreuen kann, was so gut zu ihrer Lust am activen Tanze stimmt, und wie die kleinen Mädchen bei uns verhalten sich auch die erwachsenen Frauen bei rohen Völkern.

Allgemeingesprochen lieben Kinder überhaupt die Farben mehr als Erwachsene, Frauen mehr als Männer; — Kinder, weil sie überhaupt für sinnliche, Frauen, weil sie für receptive Anregungen empfänglicher sind; Farben aber gehören zu den sinnlichen und receptiven Anregungsmitteln zugleich. Rohe Völker verhalten sich auch in dieser Hinsicht wie Kinder. Bei freier Wahl zwischen einem schwarzen, weissen und farbigen Kleide wird daher das Kind, mindestens das weibliche, sicher nach dem farbigen greifen; das schwarze oder weisse wird ihm blos octroyirt; die erwachsene gebildete Frau kann auch nach dem weissen oder schwarzen greifen, eben weil sie erwachsen und gebildet ist, wodurch associative Momente mannichfachster Art in Wirkung treten; aber im Durchschnitt sieht man doch ungleich mehr farbige Kleider in der Frauenwelt als Männerwelt; im Stoffe bunte oder gemusterte sogar fast nur in der Frauenwelt; und so sehr die Mode wechselt, so lässt sie doch diess Verhältniss im Allgemeinen bestehen. Rohe Völker, die nicht viel von Kleidung halten, bemalen und tättowiren gar ihren nackten Leib roth oder bunt. Je mehr aber die Bildung eines Volkes steigt, desto mehr tritt der sinnliche Geschmack an Farbe zurück und kommt dafür der associative der Angemessenheit zur Geltung.

Unstreitig würde es interessant sein, die Abänderungen der Farbenliebhaberei insbesondere an Kleidung und Architektur durch die verschiedenen Zeiten und Völker vergleichend zu verfolgen; auch liegt darüber viel in einzelnen Zusammenstellungen vor, doch wüsste ich nicht, dass die Aufgabe in einiger Ausdehnung methodisch-pragmatisch durchgeführt worden sei. Unsre heutige Zeit und Cultur steht wohl so ziemlich an einem Extrem der Farbenverachtung. Noch nicht so lange ist es her, dass grüne und blaue Fracks mit blanken Knöpfen noch beliebt und alle Regen-

schirme roth waren; und weiter zurück war die ganze männliche Staatskleidung farbig; jetzt haben Schwarz, Braun, Grau und fahles Gelb bei der männlichen Kleidung die Oberhand; der Geschmak an polychromer Architektur und Plastik aber, dem die Alten huldigten, ist sogar verpönt.

Unsre Zeit und unsere Bildung ist so zu sagen immer abstracter geworden. Der höher stehende überhaupt tonangebende Mann giebt selbst wenig mehr auf äussern Sinnesschein und will nicht mehr durch solchen anziehen und blenden. Indem er den äussern Glanz und Schmuck vermeidet, richtet sich von selbst die Aufmerksamkeit mehr auf seinen innern Werth; auch der aber. der keinen solchen hat, will doch den Schein davon durch die Nachahmung der äussern Scheinlosigkeit gewinnen; so konnte der Gebrauch schwarzer Festkleidung beim Mann sich mehr und mehr verallgemeinern und endlich zwingende Mode werden. Die Frau hingegen hat selbst mehr Freude an der Aeusserlichkeit als der Mann und ist verhältnissmässig mehr darauf angewiesen durch ihr Aeusseres anzuziehen; konnte daher nicht leicht so viel davon Preis geben, als der Mann. Doch sind im Ganzen genommen auch die Kleider der Frauen bei uns immer einfarbiger und die Farben daran immer unscheinbarer geworden. Und was sich bei uns in dieser Hinsicht schon vollzogen hat, ist im Begriffe sich bei den Völkern des Orients, nach Massgabe als die europäische Cultur auf sie überzugreifen anfängt, zu vollziehen.

In Betreff der, im Orient mehr und mehr schwindenden Kleiderfarben findet sich in einem Aufsatze von H. Bamberg über »Kleider und Schmuckgegenstände der ostislamitischen Völker in den Westermannschen illustr. Monatsheften 1868. S. 152 u. a. folgende nicht uninteressante Bemerkung:

»Es ist merkwürdig, wie wir heute auf unserm Zuge gegen Osten desto mehr den grellfarbigen Kleidern begegnen, je mehr wir von einem Ende desselben zum andern dringen.«

»An den Ufern des Bosporus sind die hellrothen Dschubbes der Janitscharen Tschorbatschi's, die safrangelben Costüme der Hofpagen mit dem Janitscharenleben und Janitscharengeiste schon längst verschwunden. .... Ja, unsere Reisenden haben Recht, wenn sie über das von Tag zu Tag immer mehr verschwindende malerisch-romantische Ansehen des Ostens sich beklagen. In Constantinopel wird man bei der Versammlung einer grossen Menschenmasse nur in den hellfarbigen Feredsches (Frauenmäntel) oder in den Shawls, welche als Gürtel von der mittleren und unteren Volksklasse gebraucht werden, bisweilen auch in den Schalvars (Hosen) umherwandelnder Mollas oder Esnafs (Handwerker) den malerischen Osten entdecken können.

Die grosse Majorität hüllt sich in schwarze oder braune Gewänder, was beinahe schon überall in den Städten die herrschende Mode geworden, denn es giebt, wie sonderbar es auch immer klingen mag, in der Türkei schon eine bedeutende Klasse, die unter hellfarbigen, grellen Anzügen immer Kabalük (Rauheit) oder Türlük (Türkenthum), das mit dem ersten synonym ist, erblickt. Dasselbe gilt auch für die türkische Mode. Hier soll zur Zeit der Sassaniden Scharlachroth eine beliebte Farbe gewesen sein; doch heute ist sie aus allen Schichten verdrängt, und wenn gleich einfarbigen Stoffen immer der Vorzug gegeben wird, so sind diese doch immer bescheiden grün, gelb, blau oder deren Nüancen. Nur der Nomade ist der alten Sitte treu geblieben. Er sowohl, als auch dessen ansässiger Stamm- und Glaubensgenosse in Mittelasien gefallen sich nur in den wildfarbigen Kleidern, und sowie man im Bazar von Erzerum, Charput, Diabekr und Mosul zumeist nomadisirenden Kurden mit hellrothen Mantelstoffen, Stiefeln und Hosen begegnet, so wird man in Mittelasien noch bei der höchsten Beamtenklasse es als eine Auszeichnung betrachten, vom Chan einen feuerrothen Tschapau oder Tschoga zu erhalten, noch mehr aber, in solchen auf öffentlichen Plätzen zu paradiren.«

Um unsrer Farbenverachtung gegenüber auch ein gegentheiliges Extrem anzuführen, so bieten die alten Aegypter ein solches dar. In einem Aufsatze über das alte Aegypten im »Auslande« 1868. no. 40. S. 950 findet sich nach einer Specialausführung in dieser Hinsicht folgende Stelle:

»Im Heiligthum eben so wie im gewöhnlichen Leben umgab sich das Volk der Aegypter in so bezeichnendem Masse mit dem Schmuck der Farben, dass wir nicht zweifeln dürfen, es sei die Freude an der Buntheit und am Grellen, die so ganz eigen der Kindheit zukommt, ein bestimmender Zug ihres Charakters gewesen. Gab es doch fast keinen Gegenstand ihres öffentlichen und Privatlebens, den sie nicht mit Farbe überdeckten!

Sie bemalten ihre Tempel und ihre Häuser, die Thüren und die Stuben, die Tische, die Sessel und Bänke, das Hausgeräth, Töpfe und Gläser, die Schmucksachen und Bildsäulen, die Kleider und Waffen, die Särge und Grabgewölbe, die Bücher und Denkmäler, Haut und Haare. Je greller, je bunter, kann man sagen, desto vornehmer dünkte sich der Aegypter. Der Halskragen, wo er nicht aus edlen Steinen und Metallen gefertigt, nur aus geleimtem Kattun gepresst ist, gleicht oft einem Regenbogenkranze. An dem Segelboot des Vornehmen ist der Rumpf und der Mast, das Häuschen oder der statt seiner dienende Sessel, das Steuer, das Ruder, das Segel bemalt, bunt und grell« u. s. w.

C. Hermann (allg. Aesth. S. 68.) nimmt an, »dass alle in der Natur gegebenen Dinge, die eine bestimmte Farbe mit einander gemein haben, auch sonst durch irgend ein andres diesem als dem äusserlich formellen gleichartig entsprechendes innerlich wesenhaftes Merkmal zu einer Einheit oder Klasse verbunden sein werden. Es könne nicht Zufall, sondern nur innere Nothwendigkeit sein, dass in der Natur bestimmte Dinge nur bestimmte Farben, nicht

aber andre an sich tragen; die Art, wie die Natur die einzelnen Dinge vertheilt hat, könne im Voraus nur als eine vernünftige und in sich selbst organische angesehen werden; eben aus dem Verständniss dieses vernünftigen Verfahrens der Natur in Bezug auf die Farbe könne auch nur die Bedeutung einer jeden dieser letzteren für uns selbst mit Sicherheit gefolgert werden.« Unstreitig nun, da schliesslich nichts in der Natur zufällig ist, wird es auch die Farbe der Naturgegenstände nicht sein; ich möchte aber sagen, dass für die unserer Erkenntniss bis jetzt gesteckten Gränzen in der That nichts zufälliger erscheint, als die Farbe derselben; — man denke nur an die mannichfachen Blumenvarietäten; — und schwer möchte es sein, mit Entwickelung der Hermannschen Ansicht über einen naturphilosophischen Mysticismus hinauszukommen.

2) Vom directen und associativen Eindrucke des Weiss und Schwarz.

Der directe Eindruck des Weiss und Schwarz unterscheidet sich dadurch, dass das Weiss den stärksten, das Schwarz keinen Lichtreiz gewährt, hat aber das Gemeinsame, dass beiden der Farbenreiz fehlt, wonach sie aus gewissem Gesichtspuncte sehr verschieden, aus andern gleich wirken. Hiedurch werden die üblichsten Verwendungen des Weiss und Schwarz, durch die Verwendungen und das natürliche Vorkommen beider aber der associative Eindruck beider bestimmt.

Aus dem ersten Gesichtspuncte wird bei der Wahl zwischen Weiss und Schwarz allgemeingesprochen das Weiss dem Schwarz für Verwendung auf grösseren Flächen vorgezogen, weil es dem Auge noch eine Beschäftigung übrig lässt, die das Schwarz dem Auge ganz entzieht. Wir bedürfen aber durchschnittlich im Wachen einer gewissen Beschäftigung, wozu das Auge auch das Seinige beizutragen hat. Niemand mag in einer ganz schwarzen Stube wohnen, indess man die blos weisse sich noch gefallen lässt; und selbst die Klosterzellen sind inwendig nicht schwarz, sondern weiss, ungeachtet das Schwarz dadurch, dass es dem Sinne nichts bietet, als Anlass gelten kann, einen Ersatz in innerer und höherer Beschäftigung zu suchen, und am wenigsten in solcher Beschäftigung stört, daher in massvoller Verwendung, namentlich als Farbe der Kleidung, eine Hülfe dazu oder ein Zeichen davon gewähren kann;

aber gar zu viel vom Sinnesreiz entziehen wirkt deprimirend auf den ganzen Geist. Bücher, weiss auf Schwarz statt umgekehrt gedruckt würden nur in eine Bibliothek des Erebus passen. Am wenigsten sagt das Schwarz der Jugend, dem weiblichen Geschlecht und sinnlichen uncultivirten Völkern zu, wogegen es um so leichter die Farbe und das Weiss in der Kleidung und sonst verdrängt, je mehr durch Alter, Geschlecht, Bildungsstand die Neigung zu abstracten Beschäftigungen, die Lust, in sich einzukehren und sich vom Sinnesreize abzukehren, zunimmt. Schwarz gekleidete kleine Kinder und schwarz gekleidete rohe Völker giebt es daher nicht, indess es Kindern, namentlich weiblichen, nicht widerstrebt, weiss gekleidet zu werden und bei Arabern und Hindus weisse Trachten vorkommen. Frauen kleiden sich nicht leicht anders als in Trauer, höherem Alter und für die Kirche schwarz, indess Schwarz geradezu das Feierkleid und Gesellschaftskleid der Männer geworden ist.

C. Hermann (ästh. Farbenlehre S. 55) bemerkt, dass, »wenn Weiss und Schwarz in Verbindung mit einander auftreten, das natürliche Verhältniss dieses sei, dass Weiss die Basis, Schwarz aber das Aufgetragene oder die Decke bildet«, was ich jedoch nur in so fern zugestehen möchte, als wir nach oben gemachter Bemerkung allgemeingesprochen Weiss im Uebergewicht gegen Schwarz zu sehen lieben, das Aufgetragene aber in der Regel weniger Raum als die Grunfläche einnimmt; und wahrscheinlich würden wir Kupferstiche, die übrigens in ihren wesentlichen Theilen doch auch noch Weiss genug enthalten, nicht mit so viel Weiss am Rande umgeben, wenn nicht das Auge dadurch für das viele Schwarz entschädigt werden sollte.

Was mir direct gegen Hermann zu sprechen scheint, ist, dass wir bei verticaler Uebereinanderlagerung von Flächen das Weiss und überhaupt Hellere oben, das Schwarz oder Dunklere unten zu sehen verlangen. Nie wird man finden, dass die Wandfläche eines Zimmers dunkler als die Lamperie im untern Theile derselben und die Decke dunkler als die Wände ist, sondern stets ist es umgekehrt; und jeder sagt sich, dass es schlecht aussehen würde, wenn es nicht so wäre; man hätte den Eindruck, als wenn das Schwere über dem Leichten lagerte. Sehr eigen allerdings, dass das Hellere, was das Auge mit mehr Kraft reizt, dem Gewichtloseren analog erscheint, aber es ist so.

Ein Beispiel verkehrter Wirkung in dieser Hinsicht gewährt die Laterankirche in Rom. Sie ist in den Wänden hell gehalten, weiss mit grauen Nischen, worin weisse Statuen stehen, hat auch einen Fussboden in Weiss und Grau; die Decke aber nach Michel Angelo's Zeichnungen im Renaissancegeschmack verziert, lastet mit ihren verhältnissmässig dunkeln schweren Farben unharmonisch auf dem Ganzen.

Auf dem für Weiss und Schwarz gemeinsamen Mangel des Farbenreizes beruht anderseits, dass das Weiss in grossen Massen so gut als das Schwarz den Eindruck der Oede macht; — man denke an eine Schneelandschaft, eine weisse Zimmerwand; — und dass das Weiss trotzdem, dass es in gewisser Weise als das Gegentheil von Schwarz erscheint, dem Schwarz stärkere Concurrenz in seinen Anwendungen macht, als jede Farbe, so dass unter sehr analogen Umständen oft die Wahl blos zwischen Weiss und Schwarz oder sehr dunklen Farben ist, ohne dass jedoch der Unterschied, der zwischen beiden aus anderm Gesichtspuncte besteht, ausser Beachtung dabei fällt.

So ist das katholische Priestergewand weiss, das protestantische schwarz; und der anglikanische Pfarrer liest das Gebet vor der Predigt in langem weissen Chorhemd, indess er sich zur Predigt mit einem langen schwarzen Gewande bekleidet. *) So sieht man ältere ernste Frauen theils schwarz oder sehr dunkelfarbig, theils weiss, nie lebhaft farbig gekleidet; auch ist bei Festaufzügen das Weiss eben so allgemeine Tracht der Frauen als Schwarz die der Männer geworden und geblieben. Wenn aber die Kleidung der jetzigen gebildeten Männerwelt überhaupt schwarz oder das in der Mitte zwischen Weiss und Schwarz stehende Grau ist, war hingegen die der alten Griechen und Römer weiss. Auch die Cravatten der Männer wechseln heutzutage fast nur zwischen Weiss und Schwarz.

Der katholische Cultus ist aber auch noch sinnlicher als der protestantische, die ältere Frau, die sich immer weiss kleidet, wird noch mehr im äussern Leben suchen, als die sich immer schwarz kleidet; und die alten Griechen und Römer abstrahirten noch weniger von der sinnlichen Seite des Lebens als wir.

Auch das haben Weiss und Schwarz wegen ihres gemeinsamen Farbenmangels gemein, dass sie abgesehen von contrastiren-

*) Westermann's illustr. Monatshefte 1865. S. 1541.

den Farben, die sich wechselseitig heben, sich am bessten als Unterlage eignen, die eigenthümliche Wirkung von Farben und Farbencontrasten zur Geltung zu bringen; und sofern Schwarz dazu auch des quantitativen Helligkeitsreizes ermangelt, tritt auf seinem Grunde das Lichte erst recht ins Licht. Nichts prächtiger als ein sternenheller Nachthimmel, als ein silbergesticktes schwarzes Sammtkleid. Glanzloses Weiss auf Schwarz freilich sieht vielmehr traurig aus, weil der Contrast nicht hinreicht, dem Weiss die Kraft des Glanzes zu geben; vielmehr haben wir dann zwei Oeden für das Auge statt einer.

Wenden wir uns zur associativen Wirkung, so tritt Schwarz bemerktermassen bei uns vorzugsweise mit der associativen Bedeutung der Trauer auf. Ein schwarz ausgeschlagenes Zimmer, eine schwarze Fahne über dem Hause, das schwarze Behänge eines Pferdes, der schwarze Flor um den Hut eines Mannes, die schwarze glanzlose Tracht einer Frau machen überall den Eindruck einer solchen. Das hängt natürlicherweise zunächst an der gewohnten Verwendung des Schwarz als Zeichen der Trauer; diese Verwendung selbst aber erscheint passend aus zwei Gesichtspuncten, die wir kurz als sympathischen und symbolischen unterscheiden können, aus sympathischem insofern, als die Trauer um Abgeschiedene den Menschen veranlasst, in sich einzukehren; das thut das Schwarz auch; ja es stimmt das Auge selbst auf die Länge traurig, und gern lässt eine trauernde Seele die Sinne mit sich trauern: aus symbolischem, sofern die Nacht des Auges an die Nacht des Todes und umgekehrt erinnert. Soll es aber Schwarz nicht sein, womit man trauert, so wird man Weiss oder eine der receptiven Farben dazu vor den activen geeignet finden können, wie solche wirklich unter Umständen dazu dienen; so lese ich, dass die Chinesen und die Königinnen von Frankreich weiss, die Cardinäle violet, die Juden blau trauern, indess die Römer und Hellenen gar keine eigentliche Trauerfarbe hatten.

Es macht aber doch Schwarz auch bei uns nicht überall den Eindruck der Trauer; indem es wesentlich auf mitbestimmende Umstände dabei ankommt. Weder das schwarze Feierkleid des Mannes, noch das schwarze Sammet- und Seidenkleid einer Frau gewähren den Eindruck der Trauer, indem die andre Convention, oder der andre Accent, den die Kostbarkeit oder der Glanz des Stoffes giebt, die associative Bedeutung ändert.

Unter Umständen kann Schwarz sogar einen, seinem directen Eindruck geradezu entgegengesetzten, associativen Eindruck machen, wenn schon ich nicht allgemein den paradoxen Satz unterschreiben möchte, den C. Hermann (allg. Aesth. 77) aufstellt, dass »Schwarz im Gegensatz zu Weiss immer den Eindruck des Feurigen, Energischen, Tiefen« macht. Aber es ist wahr, was derselbe geltend macht, dass schwarze Augen und Haare, gegenüber den lichtern Augen, blonden oder gar weissen Haaren, Rappen gegenüber den Schimmeln diesen Eindruck machen, und schwarze Moorerde uns den Eindruck grösserer Fruchtbarkeit als weisse Kalkerde oder gelbe Sanderde macht. Natürlich, weil wir gewohnt sind, die grössere Energie des Lebens, die grössere Fruchtbarkeit an das Schwarz in diesen Weisen des Vorkommens geknüpft zu sehen, knüpfen wir sie auch wieder daran; aber eben nur in diesen Weisen des Vorkommens. Hiegegen wird niemand von schwarzer Kohle gegenüber einer weissglühenden, von einer schwarzen Brandstätte gegenüber einem mit weissem Sande bestreuten Tanzplatze, einem schwarzen Damenhute gegenüber einem weissen, den Eindruck des Feurigen, Energischen erhalten, sondern nur im Allgemeinen jeder das Schwarz ernster finden, als das Weiss und leichter an Männlichkeit als Weiblichkeit dadurch erinnert werden, womit allerdings in entfernter Weise auch eine leichtere Association der Energie zusammenhängt.

Den associativen Charakter des Weiss überhaupt anlangend, so verbürgt dasselbe damit, dass es durch jeden Flecken am leichtesten getrübt wird, am sichersten das wirkliche Dasein von Reinlichkeit und Reinheit; ist daher auch ausdrücklich zum Symbol der Reinheit, nicht blos der körperlichen, auch der geistigen oder der Unschuld erklärt, wovon die Lilie ihre symbolische Mitgift erhalten hat. Das trägt dazu bei, dass die Frauenwelt mehr als die Männerwelt geneigt ist, das Weiss dem Schwarz vorzuziehen. Denn Reinlichkeit und Reinheit sind Eigenschaften, die man vorzugsweise von den Frauen fodert, und die sie noch mehr als die Männer von sich selber fodern. Sie am eignen Kleide zu finden und eine Bürgschaft davon im Kleide zu geben, gefällt den Frauen wohl und steht den Frauen wohl an. Ja, ein Mädchen oder eine Frau, die sich immer blendend weiss kleidet, macht den Eindruck, dass sie diese Eigenschaft höher als jede andere stellt, wogegen kein Kleid den Eindruck grösserer Saloppetät macht als ein schmuzig

weisses. Schon kleinen Mädchen gewöhnt man durch das weisse Kleid die Reinlichkeit an; bei Knaben aber wäre es umsonst, und so lässt man sie lieber in dunkler Kleidung mit dem Strassenstaube verkehren. Nicht bloss Frauen, auch Engel kleiden sich in Betracht ihrer Unschuld und weil sie keine individuellen Neigungen haben, gern in Weiss und würden es noch öfter thun, wenn nicht die Maler ihren Farbensinn oft sehr verkehrt an ihnen beweisen wollten und sie daher nach Möglichkeit herausputzten.

Bei allem Wechsel des Kleides, zwischen verschiedenen Farben, Schwarz und Weiss ist die Leib-, Bett- und Tischwäsche für Mann und Frau und Kind bei jeder reinlichen Nation*) immer weiss geblieben; an dieser Felsenfestigkeit bricht sich alle Mode; trotzdem, dass es weniger Wäsche fodern würde, wenn man weniger Weiss dazu foderte. So stark überwiegt die Foderung des Eindruckes der Reinlichkeit die äussere Zweckrücksicht. Nirgends aber macht sich auch diese Foderung so energisch als in diesem Falle geltend und geht so lebhaft in das associative Gefühl ein. Auf Frauen namentlich übt weisse Wäsche eine Art Zauber aus, wodurch ihnen die sinnliche Oede des Weiss verklärt wird. Was dem Bankier ein Haufen Goldes, ist der Frau ein Haufen weisser Wäsche vor den Augen, indem sie nicht blos den Eindruck der Reinlichkeit des Zeuges selbst, sondern den eines ganzen Menschen, einer ganzen Wirthschaft dadurch empfängt.

Bei Tischzeug aber tritt zum Motiv der Reinlichkeit noch ein andres Motiv hinzu, das Weiss vor Farben zu bevorzugen, dass es nämlich beim Gebrauch des Tischzeuges ausdrücklich vielmehr auf Beschäftigung des Geschmacksinnes als Gesichtsinnes abgesehen ist. Nun könnte man Schwarz in dieser Hinsicht als noch weniger störend vorziehen wollen. Aber theils würde Schwarz die Association der Reinlichkeit nicht in gleichem Grade mitführen, theils kann unter Umständen die Mitanregung des einen Sinnes, falls sie nur nicht zum Uebergewicht gedeiht, die des andern unterstützen. Ein Concert hört man desshalb lieber im Hellen als im Dunkeln, und so wird man auch lieber von einem weissen als schwarzen Tischtuche speisen.

So sehr nun Weiss in allen Fällen als Zeuge der Reinlichkeit

*) Die in ihrer Wäsche sehr unreinlichen und selten dieselbe wechselnden Perser tragen hiegegen grossentheils dunkelblaue baumwollene Hemden.

sich empfiehlt, wo Reinlichkeit sich wirklich aufrecht halten lässt, so sehr ist es verpönt in allen Fällen, wo es nicht möglich ist, sie zu halten. Wonach ein Mann in weissen Stiefeln absurd erscheinen würde und selbst eine Frau oder ein Mädchen weisse Atlasschuhe nur als Ballschuhe trägt. Daher, nach einer Bemerkung von C. Hermann, zwar Stubenthüren aber nicht dem Strassenstaube und Schmuze ausgesetzte Hausthüren weiss sein dürfen.

Nun freilich macht Weiss ausser dem Eindrucke der Reinlichkeit und Reinheit auch den der Indifferenz, womit der Einfalt nahe verwandt ist; und schon um der Gefahr solcher Deutung zu entgehen, kleidet sich eine Frau von Welt in Gesellschaft lieber farbig, kehrt aber im häuslichen Morgen- und Abendnegligé gern zu Weiss zurück, was hienach für die Frau so zu sagen dasselbe ist, als das Grün für die Pflanze, woraus und worüber die Farben nur zeitweise auszublühn haben.

XXXVI. Vorbemerkung zu einer zweiten Reihe ästhetischer Gesetze oder Principe.

Ich habe eine Reihe ästhetischer Gesetze oder Principe ziemlich an den Eingang dieser Schrift gestellt und schliesse dieselbe, abgesehen von dem zuletzt stehenden Anhangsabschnitte, mit einer solchen. In einer systematischen Aesthetik wären sämmtliche Gesetze im Zusammenhange, also hinter einander, abzuhandeln gewesen; aber es wäre schwer gewesen, eine Ermüdung dadurch zu vermeiden; und nach dem ausgesprochenen Plane dieser Schrift war es auf systematische Folge darin überhaupt nicht abgesehen. Also habe ich nur einige der wichtigsten Gesetze vorangestellt, und in den wichtigsten Anwendungen zu verfolgen gesucht; indem sie sich aber dabei nicht nur unter einander, sondern auch mit noch andern Gesetzen verwickeln, ist dieser andern Gesetze bisher nur gelegentlich gedacht worden, in so weit sich Anlass dazu darbot. Dabei konnte sich doch das Bedürfniss einer etwas eingehenderen Besprechung derselben fühlbar machen, und eine solche lasse ich

jetzt noch folgen, indem ich dabei an die, Th. I. S. 47 erwähnten Schwierigkeiten erinnere, welchen die Besprechung ästhetischer Gesetze überhaupt unterliegt und welche auch die folgenden treffen. Dass die Gesammtheit dieser Gesetze in einem Systeme der Aesthetik oder einer, allgemeinere Ansprüche machenden, Hedonik (Th. I. S. 36) einmal noch conciser zu fassen, einheitlicher, fraglich, ob zugleich fasslicher, zu behandeln sein, und nach mancher Beziehung zu ergänzen sein wird, um sie über den Charakter eines Sammelsuriums hinauszubringen, glaube ich gern. Man darf von einem gewissermassen ersten Versuche, dieses schwierige Thema mehr als rhapsodisch oder ganz oberflächlich zu behandeln, nicht zu viel verlangen; jeder nach mir wird es schon desshalb leichter haben, weil er nicht selbst der erste darin ist. Gründlich freilich wird sich, wie schon im 1. Theile erinnert, und worauf zum Schlusse des XLIII. Abschnittes noch mit einigen Bemerkungen zurückzukommen, das Kapitel der ästhetischen Gesetze erst nach Erkenntniss eines einheitlichen Grundgesetzes der Entstehung von Lust und Unlust behandeln lassen; auch hienach aber dürfte die Ableitung der einzelnen Gesetze daraus so wie Zusammenordnung aus dem Gesichtspuncte desselben immer schwierig bleiben, soll sie zugleich praktisch sein.

XXXVII. Princip des ästhetischen Contrastes, der ästhetischen Folge und Versöhnung.

1) Princip des ästhetischen Contrastes.

Wenn quantitativ oder qualitativ verschiedene Empfindungsreize in solchem Zusammenhange einwirken oder die Vorstellung beschäftigen, dass ihr Unterschied auch wirklich als Unterschied ins Bewusstsein tritt, so hängt daran eine Wirkung, welche nicht als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden kann, sondern zu dieser Wirkung als eine, die Einzelwirkungen zugleich übersteigende und abändernde, Wirkung hinzutritt, die wir hier kurz und

allgemein als Constrastwirkung bezeichnen, wenn schon im gewöhnlichen Sprachgebrauche blos Wirkungen dieser Art, welche von stärkern Gegensätzen abhängen, so bezeichnet zu werden pflegen. So übt schon rücksichtslos auf ästhetische Mitbestimmung der Gegensatz von Schwarz und Weiss, Roth und Grün eine Wirkung auf das Auge, die nicht als Summe der Wirkungen erklärt werden kann, welche Schwarz und Weiss, Roth und Grün für sich zu äussern vermöchten, und vermöge deren das Schwarz schwärzer, das Weiss weisser, das Roth röther, das Grün grüner erscheint, als für sich betrachtet. So erscheint ein grosser Mann einem Riesen und vollends einem Volk von Riesen gegenüber klein, ein kleiner Mann einem Zwerge oder Zwergenvolk gegenüber gross. Aber nicht diese abändernde Wirkung auf den Eindruck der einzelnen Reize allein kommt hiebei in Betracht, sondern der Gegensatz wirkt mit der Kraft eines eigenthümlichen Reizes, wodurch der Geist in einer Weise beschäftigt wird, wie es durch keinen einzelnen Reiz geschehen kann.

Was nun in dieser Beziehung von ästhetisch indifferenten Reizen gilt, gilt auch von ästhetisch differenten, so dass man im Allgemeinen sagen kann: das Lustgebende giebt um so mehr Lust, je mehr es in Contrast mit Unlustgebendem oder weniger Lustgebendem tritt, wozu ein entsprechender Satz für das Unlustgebende tritt. Und der empfundene oder vorgestellte Gegensatz selbst beschäftigt dabei die Seele in eigenthümlicher Weise.

Jedes Kunstwerk gewinnt, wenn wir es mit minder vollendeten Kunstwerken derselben Art oder Gattung vergleichen, und verliert, wenn wir es mit vollkommneren vergleichen. Kenner, welche die Kunst in ihrer Entwickelung verfolgen, können grosses Gefallen an sehr unvollkommenen Kunstwerken finden, indem sie den Fortschritt gegen die früheren unvollkommneren in Betracht ziehen, indess Nichtkenner, welchen die historische Beziehung nicht geläufig ist, sie rücksichtslos darauf nach dem Vergleiche mit den jetzigen vollkommenern Kunstwerken missfällig finden.

Jedoch bedarf es zum wirklichen Hervortreten einer Contrastwirkung im angegebenen Sinne der Erfüllung dreier Bedingungen: a) der Unterschied der Factoren des Contrastes wie die Empfänglichkeit für die Auffassung des Unterschiedes und die Aufmerksamkeit darauf muss eben so eine gewisse Schwelle übersteigen, als für den einzelnen Factor. Kurz, das Th. I. S. 49 besprochene

Schwellengesetz tritt auch hier in Kraft. b) Die beiden Factoren müssen nicht schlechthin unvergleichbar sein, vielmehr tritt die Contrastwirkung nach Massgabe stärker ein, als die Factoren abgesehen von dem contrastirenden Momente gleicher sind, sofern hiemit eine stärkere oder ungestörtere psychische Beziehung zwischen ihnen vermittelt wird. c) Bei successiven Eindrücken kann die Contrastwirkung sich blos an dem zweiten, nicht dem ersten, äussern.

Vom Umstande b) hängt ab, dass ästhetische wie nicht ästhetische Contrastwirkungen zwar im Gebiete der Farben wie Töne, aber nicht zwischen Farben und Tönen auftreten, und uns ein schlechtes Bild zwar um so mehr missfallen kann, wenn wir es mit einem guten Bilde, aber nicht, wenn wir es mit einer guten Musik vergleichen. Zur Erläuterung von c) kann die Erinnerung dienen, dass eine Pause in einer rauschenden Musik einen starken Eindruck der Stille durch ihren Contrast mit dem vorherigen Rauschen machen kann, der ohne das vorherige Rauschen gefehlt haben würde, ohne aber auf einen verstärkten Eindruck des vorigen Rauschens rückwirken zu können.

Unser Princip kann scheinbare Ausnahmen erleiden. Wenn ich eine süsse Speise geniesse, die mir wohl schmeckt, und nachher eine noch süssere, die mir noch besser schmeckt, so wird doch durch den vorgängigen Genuss der minder süssen die Empfänglichkeit schon in gewisser Weise abgestumpft sein, und der zweite Genuss durch das Vorausgehen des ersten schwächeren nicht gewachsen sein, sondern abgenommen haben; aber das ist Sache einer Complication des Gesetzes der Abstumpfung mit dem Gesetze des Contrastes. Hätte ich statt des Genusses einer minder süssen Speise den einer gleich süssen vorausgehen lassen, so würde die Schwächung des zweiten Genusses sogar noch grösser gewesen sein, nicht nur weil die Abstumpfung durch den ersten dann noch grösser sein würde, sondern auch, weil der Contrast wegfiele; und wäre gar die süssere Speise vorangegangen, so würde sich die verstärkte Abstumpfung mit der Contrastwirkung zur um so grösseren Schwächung des zweiten Genusses vereinigen. Einer entsprechenden Analyse des Erfolges wird es überall bedürfen, wenn ein schwächerer und stärkerer Genuss sich in einer oder der andern Richtung folgen.

Ein ästhetischer Contrast zwischen unserem eigenen Lust-

zustande und dem Lustzustande eines Anderen sowie zwischen unserem jetzigen und einem vergangenen oder künftigen Lustzustande kann durch die Vorstellung vermittelt werden, die wir von dem Zustande des Andern oder von dem eigenen Lustzustande anderer Zeit haben. Hiebei gewinnen oder verlieren wir allgemein an Lust, je nachdem wir die Lust, die wir selbst haben, mit einer geringern oder grössern Lust Andrer vergleichen, oder die Lust, die wir jetzt haben, mit einer geringern oder grössern Lust, die wir gehabt haben, vergleichen, was sich leicht in einen entsprechenden Satz für Unlust übersetzen lässt. Auch bei diesem Gesetze aber muss Complicationen Rechnung getragen werden, wie solche namentlich von Liebe oder Hass gegen Andre abhängen können.

Hienach trägt zu unserm Glücke das Bewusstsein bei, dass wir glücklicher als Andre sind, und fühlen wir unser Elend weniger im Hinblick auf das noch grössere Elend Andrer, sofern nicht ein Gefühl der Liebe oder des Erbarmens gegen Andre, was mit Contrastwirkung nichts zu schaffen hat, einen Conflict bedingt; wir empfinden hingegen unser Glück weniger, wenn wir uns mit Glücklicheren vergleichen, und unser Elend stärker, wenn wir es gegen das geringere Elend Andrer halten. Die Erinnerung an vergangene Leiden trägt bei, das Glück der Gegenwart stärker empfinden zu lassen, die Erinnerung an vergangene Freuden, das Gefühl jetziger Freudlosigkeit zu verschärfen; nur muss der Vergleich des jetzigen Zustandes mit dem früheren wirklich gezogen werden, sonst kann man sich ja auch, wenn der jetzige keine Freuden bietet, durch Versenkung in vergangene Freuden noch mehr oder weniger Genüge verschaffen.

2) Princip der ästhetischen Folge.

Vom vorigen Princip hängt das folgende ab.

Vergleicht man zwei Fälle, die in nichts weiter abweichen, als dass dieselben ungleichen Lust- oder Unlustquellen a, b in entgegengesetzter Zeitfolge contrastirend eintreten, so findet man einen grossen Unterschied im ästhetischen Erfolge, sofern bei der Fortschrittsrichtung von kleinerer zu grösserer Lust oder von grösserer zu kleinerer Unlust, nennen wir sie kurz die positive, das gesammte Lustresultat grösser oder Unlustresultat kleiner

ist, als bei der umgekehrten negativen Fortschrittsrichtung, was man, wenn man will, so repräsentiren kann, dass durch die positive Fortschrittsrichtung eine secundäre Lust, durch die negative Richtung eine secundäre Unlust entsteht, welche das mittlere Resultat beider Fälle vergrössert oder verkleinert, ja selbst eine Umkehr desselben bewirken kann. Hiebei kann sich die Folgewirkung der ersten auf die zweite Quelle entweder unbewusst oder auch durch bewusste Erinnerung forterstrecken. In jedem Falle aber muss man, um das Gesetz unter allen Umständen bestätigt zu finden, von der schon oben besprochenen Complication abstrahiren, welche darin liegt, dass durch den ersten Reiz die Empfänglichkeit für den zweiten von gleichem Sinne in gewisser Weise abgestumpft, für einen solchen von entgegengesetztem Sinne in gewisser Weise erhöht ist.

Wie leicht ersichtlich hängt diess Gesetz so mit dem vorigen zusammen. Sei es, dass Lust oder Unlust zuerst eintritt, so kann sie nicht den vom Contrast mit der folgenden Lust oder Unlust abhängigen steigernden oder vermindernden Einfluss erfahren, wohl aber ist diess bei der später eintretenden bezüglich der früher eintretenden der Fall, vorausgesetzt, dass die oben angegebenen Bedingungen der Contrastwirkung überhaupt erfüllt sind, was hier überall vorausgesetzt wird. Geht nun grössere Lust voran, und folgt kleinere Lust oder gar Unlust nach, so wird eine Abminderung der zweiten Lust oder Verstärkung der Unlust durch den Contrast mit der ersten grösseren Lust stattfinden; ist die Folge umgekehrt, so wird die erste kleinere Lust unvermindert oder erste Unlust unverstärkt eintreten, die zweite grössre Lust aber durch den Contrast damit verstärkt.

Im Sinne des jetzigen Gesetzes ist es, dass zu Gebote stehende Genussmittel, seien es sinnliche oder höhere geistige, vielmehr im positiven als negativen Sinne des Fortschrittes zu verwenden sind, also nicht der stärkere sondern der schwächere Genuss vorweg zu nehmen ist, und dass, wenn Jemandem etwas Unangenehmes und etwas Angenehmes zu erzeigen ist, das Erstere nicht das Letztere vorauszugehen hat.

Im Falle der Steigerung eines Genussmittels ist es zweckmässig, die Steigerung weder zu früh noch zu spät eintreten zu lassen; denn eine momentane oder sehr kurze Dauer eines Genusses hinterlässt überhaupt keinen erheblichen und nachhaltigen Contrasteindruck

mit dem spätern, indess ein lange fortgesetzter, wenn auch schwacher, Genuss eine Abstumpfung oder Uebersättigung, hiemit einen Erfolg begründet, wodurch der nachherigen Verstärkung Abbruch geschieht.

In Rücksicht des Vorstehenden giebt man bei einem Gastmale die feinern edleren wohlschmeckenderen Weine nicht zuerst, sondern zuletzt; und zwar erst, nachdem die geringern Weine eine Weile ihre Wirkung gethan haben, indess es nicht räthlich sein würde, jene bis zur Abstumpfung der Genussfähigkeit für diese zu verschieben; denn danach leisten die schlechten Weine fast so viel als die bessten; und hierauf scheint die bekannte Aeusserung des Kellermeisters bei der Hochzeit zu Cana gezielt zu haben. Dass doch ein Glas starken edlen Weines als Madera, Portwein, mancher Orten (so in den deutschen Ostseeprovinzen Russlands, sogar Liqueure den Eingang der Tafel machen, hat theils nur den Nebenzweck, den Appetit zu reizen, daher auch keine Wiederholung stattfindet; theils weicht der Geschmack und Reiz davon so weit von dem der übrigen bei der Tafel gebotenen Weine ab, um in die Contrastfolge derselben nicht wesentlich störend einzugreifen.

Graf Algarotti hatte in Venedig für den Kurfürsten von Sachsen eine Anzahl Gemälde, welche noch jetzt die Dresdener Gallerie zieren, darunter als Hauptstück die Holbeinsche Madonna, angekauft, und berichtet in seinen Briefen über diesen Ankauf*), »wie die Künstler Venedigs zu ihm wallfahrten, um diess herrliche Werk zu sehen, und dass er ihnen seine Carlo Maratti's und Bassano's klüglich vorher gezeigt habe, um sie dann, wie man den Tokayerwein zuletzt gibt, mit dem süssesten Geschmack im Munde, mit dem Anblick der Maria Holbeins zu entlassen.« Algarotti brachte also hier bezüglich eines Kunstgenusses dasselbe Princip in Anwendung, was allgemein bei Tafelgenüssen angewandt wird, und macht selbst die Analogie beider Fälle geltend.

Es kann jemand dem Andern zu Weihnachten oder zum Geburtstage einmal ein kleineres, ein anderesmal ein grösseres Geschenk machen; aber welcher Unterschied im Resultate, ob das grössere oder kleinere vorangeht oder folgt. Folgt das grössere, so wird der Empfänger von dem Zuwachse freudig überrascht sein,

*) Hübner's Einleitung z. Verz. der Dresdner Gem. Gall.

folgt das kleinere, so wird er das, was demselben zum grösseren fehlt, so zu sagen von seinem Werthe selbst noch abziehen, und es kann sein, dass durch diesen Abzug das Gefühl des Werths selbst überboten wird, d. h. dass der Empfänger sich über die Verkleinerung des Geschenks mehr ärgert, als über das Geschenk selbst freut.

Auf Reisen durch schöne Gegenden thut man allgemeingesprochen nicht wohl, die schönsten zuerst zu besuchen, indem jeder Zuwachs der Schönheit auf der Reise als Gewinn, jede Abnahme als Verlust empfunden wird; ja es kann geschehen, dass man nach dem Genusse, den man von vorn herein an den schönsten Gegenden gehabt, auf der übrigen Reise sich bei Gegenden langweilt, die man bei umgekehrter Anordnung der Reise mit wachsendem Genusse gesehn haben würde. Dabei ist allerdings gegenzuerwägen, dass man zum stärksten Genusse nicht mehr mit frischer Empfänglichkeit gelangt, wenn man ihn bis zuletzt verschiebt, und, wo es überhaupt nur darauf ankommt, einen Genuss concentrirt in grösstmöglicher Stärke zu haben, wird man vielmehr mit demselben anfangen müssen, weshalb man auch wohl die Regel giebt, beim Heransteigen zu einer schönen Aussicht sich nicht eher umzukehren, als bis man zu dem günstigsten Puncte gelangt ist, wobei die Voraussicht auf diesen Gipfelpunct des Genusses uns über die Genussleere des Ansteigens hinweghelfen kann, indess das Wiederherabsteigen uns erschöpft findet und langweilt, so dass wir nur so bald als möglich wieder unten sein möchten.

Insoweit wir nun überhaupt im Stande sind, den Lustreiz nach frischestem Genusse desselben mit andern heterogenen zu wechseln, die wir mit neuer Frische aufnehmen, kann die Regel, mit dem stärksten Genusse zugleich zu beginnen und aufzuhören, im Rechte sein; aber zumeist sind wir genöthigt, in demselben Kreise ästhetischer Einwirkungen mehr oder weniger zu verharren, und dann wird der Fortschritt im Sinne der Steigerung der Lust immer den Vorzug vor dem Fortschritte im Sinne der Minderung verdienen.

Der genesende Kranke, der aus seiner Armuth sich heraushelfende Arme kann noch sehr krank oder arm sein und hiemit den daran geknüpften Unlustbedingungen unterliegen; aber das ihn beständig begleitende Gefühl oder Bewusstsein, dass sein jeweiliger Zustand besser als der frühere ist, kann eine Lust mit-

führen, welche die an jenen Bedingungen hängende Unlust nicht nur compensirt, sondern überbietet, indess das Bewusstsein oder Gefühl des Kränkerwerdens, des Aermerwerdens einen entsprechenden Zuwachs secundärer Unlust mitführt.

3) Princip der ästhetischen Versöhnung.

Nur als ein besonderer Fall des vorigen Princips anzusehen ist das sehr wichtige Princip der ästhetischen Versöhnung, was sich so erläutert. Nach vorigem Gesetze compensiren sich zwei Reize, deren einer an sich eben so lustgebend als der andere unlustgebend ist, doch nicht in ihrer ästhetischen Wirkung, wenn sie so nach einander einwirken, dass ihr Contrast zur Geltung kommen kann, sofern je nach ihrer Aufeinanderfolge eine secundäre Lust oder Unlust in Ueberschuss über das mittlere Resultat erwächst; ja es kann selbst ein an sich unlustvoller Reiz durch einen folgenden an sich schwächeren Lustreiz vermöge dieser secundären Wirkung compensirt oder überboten werden, wofern nur der Unlustreiz nicht von zu grosser Stärke oder Dauer war. Die gesammten Fälle nun, wo eine Ursache der Unlust durch eine folgende oder als folgweis vorgestellte, damit contrastirende Ursache der Lust, der ästhetischen Wirkung nach compensirt oder überwogen wird, begreifen wir kurzer allgemeiner Bezeichnung halber unter dem Ausdrucke der ästhetischen Versöhnung, wenn schon bisher dieser Ausdruck vorzugsweise nur in den höheren Gebieten der Aesthetik, insbesondere Kunstlehre, Anwendung gefunden hat. Es liegt nämlich bei der für die Kunst bestehenden Schwierigkeit sich im Kreise blosser Lustreize zu halten, da solche nicht leicht unabhängig von Unlustreizen bestehen, und bei der Anfoderung, die Abstumpfung der Empfänglichkeit für eine Continuität der Lustreize zu verhüten, eines der wirksamsten Hülfsmittel der Kunst darin, Unlustquellen in Bezug zu Lustquellen so anzuordnen, dass das Princip ästhetischer Versöhnung in Kraft tritt, und das Gesammtresultat des Eindruckes mit Lustübergewicht bestimmt.

Beispiele der ästhetischen Versöhnung sind, wenn ein disharmonischer Accord durch einen harmonischen aufgelöst wird oder in einem Roman ein uns Theilnahme erweckender Held durch an sich unlustvolle Wechselfälle zu einem glücklichen Ziele geführt wird. Dieselben Accorde oder Ereignisse in umgekehrter Folge

würden vielmehr eine unlustvolle als lustvolle Wirkung mitführen. Nun kann nicht jeder disharmonische Accord durch jeden beliebigen harmonisch aufgelöst noch ein erzähltes unlustvolles Ereigniss durch ein darauf erzähltes beliebiges lustvolles versöhnt werden, sondern es kommt hiebei die zweite der S. 233 angeführten Bedingungen in Mitrücksicht, wonach eine Contrastwirkung nach Massgabe leichter und stärker entsteht, als die psychische Beziehung zwischen den Factoren des Contrastes abgesehen von den contrastirenden Momenten durch Gleichheitspuncte mehr erhalten bleibt.

Factisch schliessen Trauerspiele sowie viele Romane statt mit einem lustvollen vielmehr mit einem traurigen Ereignisse ab; und doch können wir uns im Ganzen dadurch befriedigt finden; aber es wird nur der Fall sein, wenn sie ein wirklich versöhnendes Moment im Hinblick auf die göttliche Gerechtigkeit oder Gerechtigkeit der Weltordnung, welche Quellen der Unlust mit Strafen entgegentritt, enthalten; sonst wird die Lust, die wir immerhin an der Beschäftigung mit den wechselvollen Ereignissen und dem Conflict der Charaktere gefunden haben können, schliesslich einen unlustvollen Nachklang hinterlassen; und ein trauriger Abschluss ohne irgend ein Moment der Versöhnung bleibt überhaupt gegen die Regeln der Kunst.

In sofern eine metaphysische Unmöglichkeit vorzuliegen scheint, dass überhaupt Quellen der Lust ohne solche der Unlust in der Welt bestehen, kann man bemerken, dass die Weltordnung dasselbe Princip schliesslicher Versöhnung, was die Kunst einhält, nicht minder einhält; wenigstens erscheint es jedem so, der nicht Pessimist ist. Eine Symphonie, in der sich eine Disharmonie nach der andern auflöst, ist desshalb das schönste Bild einer Weltordnung, wie wir glauben dürfen, dass sie im Ganzen und Grossen besteht, nachdem wir von der Tendenz dazu schon genug in unserm engen Erfahrungskreise beobachten können.

Sehr wesentlich kann die ästhetische Versöhnung eines Unlusterfolges durch die vorweg genommene (unter das später zu betrachtende Princip der Vorstellungslust gehörige) lustvolle Vorstellung des späteren Lusterfolges unterstützt werden, so dass die schliessliche Versöhnung nur als der endliche Abschluss und die volle Erfüllung einer schon theilweise durch diese Voraussicht bewirkten Compensation, die sogar nicht selten bis zur Uebercompensation geht, erscheint. So kann der Hungrige oder Durstige durch

die Voraussicht des Lustgefühles der Stillung des Hungers oder Durstes schon während des Hungers oder Durstes selbst mit einem mässigen Grade desselben hinreichend zur Compensation der Unlust versöhnt werden, ja sich seines Hungers oder Durstes freuen, und die Lust der endlichen Stillung nur als Abschluss dieser Versöhnung in einer letzten Steigerung derselben empfinden, indess der endliche Fehlschlag der Stillung durch den Fehlschlag dieser Voraussicht nur um so unlustvoller wird. So setzen wir bei Kunstwerken nach den allgemeinen Zwecken der Kunst im Allgemeinen schon voraus, dass alle ins Spiel gebrachten an sich ungünstigen Eindrücke einer zufriedenstellenden Lösung entgegengehen, und versöhnen sie hiedurch schon unmittelbar, wodurch es möglich wird, dass wir überhaupt Kunstwerke trotz des Unterlaufens solcher Eindrücke mit fortgehendem Lustübergewicht verfolgen können, bei schliesslich fehlendem versöhnenden Abschlusse aber um so unbefriedigter davon bleiben.

XXXVIII. Principe der Summirung, Uebung, Abstumpfung, Gewöhnung, Uebersättigung.

Jeder, also auch ästhetische, Reiz bedarf einer gewissen Dauer der Einwirkung, ehe seine Wirkung überhaupt spürbar wird, was man als einen Erfolg des Gesetzes der Schwelle betrachten kann, sofern die Wirkung des Reizes sich zum Uebersteigen der Schwelle erst bis zu gewissen Gränzen summiren und die Empfindlichkeit für seine Aufnahme gestimmt werden muss. Auch nimmt der Eindruck selbst bei continuirlich gleich bleibendem Reize bis zu gewissen Gränzen, welche wir als die der *aufsteigenden Wirkung* bezeichnen können, mit der Dauer der Wirkung zu. Die damit erreichbar höchste Stärke des Eindrucks nennen wir kurz dessen *volle Stärke*.

Wird die Einwirkung des Reizes in der Periode des Aufsteigens, also vor Erreichung der vollen Stärke des Eindruckes, unterbrochen, um später von Neuem zu beginnen, so überträgt sich eine Nachwirkung davon auf die zweite Wirkung und verkürzt die

Periode des Aufsteigens dabei, falls beide Wirkungen nicht zu weit in der Zeit auseinanderliegen und die Nachwirkung der ersten Wirkung nicht durch zwischenfallende Wirkungen aufgehoben wird.

In vielen Fällen aber kann sich die Epoche des Aufsteigens der Wirkung in einen so kurzen Moment zusammenziehen, dass gleich der erste Eindruck als der stärkste erscheint; daher man häufig sogar geneigt ist, Frische und Stärke des Eindrucks für solidarisch zu halten, was doch nicht allgemein, und in aller Strenge sogar nirgends, als richtig gelten kann. Denn was auch Gefallen oder Missfallen durch seine Einwirkung auf uns wecken mag; ein untheilbarer Moment der Einwirkung reicht nicht hin, es in vollem oder nur in merklichem Grade auszulösen. Ja es giebt Fälle, wo es einer längeren Fortsetzung oder öfteren Wiederholung des Reizes oder einer Uebung in Auffassung desselben bedarf, um den Eindruck zur vollen Stärke zu bringen.

Namentlich sind es feinere und höhere Eindrücke, welche uns weder bei ihrer ersten Begegnung noch in den ersten Momenten ihrer Wirkung, wofern nicht hinreichende Uebung vorausgegangen ist, am stärksten afficiren, indem die Aufmerksamkeit erst in Bezug darauf gespannt, das Auffassungsvermögen geübt werden muss. Der Begriff der Uebung in Auffassung von Eindrücken aber liegt darin, dass durch fortgesetzte oder wiederholte Aufmerksamkeit auf feinere Modificationen oder höhere Beziehungen in einem gegebenen Gebiete die feinere Auffassung derselben erleichtert wird. Ohne vorausgegangene Uebung entgehen daher dem Menschen viele feinere und höhere ästhetische Eindrücke, indess es eine hinlängliche Uebung dahin bringen kann, dass der Eindruck selbst sehr feiner Modificationen und hoher Beziehungen in den ersten Momenten scheinbar unmittelbar zur vollen Stärke gelangt, die er überhaupt zu erlangen vermag.

Es lässt sich jedoch der ästhetische, gleich viel ob niedere oder höhere, Eindruck durch Verlängerung oder Wiederholung seiner äussern Ursache, kurz des Reizes, nie über gewisse Gränzen steigern. Fährt vielmehr der Reiz nach Eintritt der vollen Stärke seiner Wirkung fort, in derselben oder einer ähnlichen Art einzuwirken oder sich zu wiederholen, und hat sich nicht etwa durch eine längere Zwischenzeit die ursprüngliche Empfänglichkeit merklich wiederhergestellt, so mindert sich der Eindruck, was man als

Sache einer **Abstumpfung** der Empfänglichkeit bezeichnet, die um so eher und stärker eintritt, je andauernder und öfter und in je grösserer Stärke der Eindruck erfolgt ist.

Als eine Eigenthümlichkeit aber kann man dabei bemerken, dass starke Unlustreize sich durch Dauer oder Wiederholung verhältnissmässig weniger leicht und schnell abstumpfen, als starke Lustreize, obschon eine gewisse mildernde Gewöhnung selbst an erstre einzutreten nicht verfehlt, indess schwache oder mässige Unlustreize sich eben so wohl, nur im Allgemeinen in längerer Zeit bis zur Indifferenz abstumpfen können, als äquivalente Lustreize. Ueberhaupt gehen Unlustreize in der Weise der Befolgung der hier in Betracht kommenden Gesetze den Lustreizen nicht ganz parallel.

Sei beispielsweise die Unlust eines Zahnschmerzes anfangs nicht grösser als die Lust irgend eines sinnlichen Genusses, insoweit eine vergleichende Schätzung überhaupt möglich ist; so ist doch gewiss, dass, wenn der Reiz, der den Zahnschmerz, und der Reiz, der den sinnlichen Genuss verursacht, welcher Art er immer sein mag, gleichmässig einzuwirken fortfahren, der letzte sich längst abgestumpft oder zur Uebersättigung geführt haben wird, während der Zahnschmerz bis zu gewissen Gränzen, je länger er währt, immer unausstehlicher wird, indem sich die Periode der Frische länger erhält. Muss ihn aber der Mensch aushalten, so gewöhnt er sich doch in gewissem Grade so an denselben, dass er ihn besser als früher verträgt, und so bei jedem andern Unlustreize.

Man kann fragen, inwiefern Entsprechendes als von sinnlichen auch von höhern Quellen der Lust und Unlust gilt. In einem anmuthigen Spiele oder einer ernsthaften, aber födernden geistigen Beschäftigung kann man doch in Betracht der Wechsel, die sie einschliessen, lange mit Lust verharren, ohne dass eine Abstumpfung sehr merklich ist. Sei es aber, dass die Lust in Betreff der leichten Abstumpfung allgemein in Nachtheil gegen die Unlust ist; so ist die Unlust gegentheils in Nachtheil gegen die Lust dadurch, dass nicht nur alle bewusste Tendenz, sondern selbst die (nach unserm Glauben nur höher als menschlich bewusste) Tendenz, die sich in der Teleologie der Natur verräth, dahin geht, die Quellen der Lust zu erhalten, zu mehren und zur Verhütung der Abstumpfung zu wechseln, hiegegen die der Unlust zu mindern und zu beseitigen. Auf die so schweren allgemeinen Fragen, die sich überhaupt über die Lust- und Unlustökonomie in der Welt aufwerfen lassen, kann hier natürlich nicht näher eingegangen werden.

Bei einer in Verhältniss zur Dauer hinreichend starken Einwirkung oder in Verhältniss zur Stärke hinreichenden Dauer oder Wiederholung der Wirkung eines Lust- oder Unlustreizes kann die Schwächung der anfänglichen Wirkung selbst bis zum Umschlag

in den Gegensatz gehen. Es erfolgt aber ein solcher Umschlag auch weniger leicht bei Unlustreizen als Lustreizen, wo er als Uebersättigung oder selbst Ekel bezeichnet wird, ist bei vielen Unlustreizen überhaupt nicht zu erzielen; insoweit es aber der der Fall ist, nicht, wie bei Lustreizen, durch Verstärkung über ein gewisses Mass hinaus, sondern Fortsetzung oder Wiederholung in schwachem oder mässigem Grade erzielbar. Diese Unterschiede im Verhalten von Lust- und Unlustreizen sind als factisch anzuerkennen, indess eine bestimmte Erklärung derselben unstreitig nur aus einer genaueren Erkenntniss der psychophysischen Grundbedingung der Lust und Unlust und Einrichtung unsrer Organe bezüglich darauf hervorgehen könnte, als uns zu Gebote steht.

Dass durch noch so grosse Verstärkung, noch so lange Fortdauer, noch so häufige Wiederholung der Ursache, welche einen Zahnschmerz hervorruft, oder dem Menschen die Unlust einer Sorge bereitet, die Unlustwirkung derselben sich je in eine Lustwirkung verkehren könne, wird nicht anzunehmen sein, doch fehlt es nicht ganz an Beispielen des Umschlages auch bei Unlustquellen. Das Tabakrauchen macht Jedem Anfangs Unlust; nach öfterer Wiederholung macht es Lust. Die Bitterkeit des Bieres missbehagt den meisten Kindern, nach öfterem Trinken kann sie zur Annehmlichkeit des Biergenusses beitragen. Der Pechgeschmack, den der Wein in Griechenland durch Aufbewahrung in gepichten Schläuchen annimmt, widert beim ersten Trinken einen Jeden an, wird hiegegen von dem daran Gewöhnten mit Unlust vermisst.

Man darf daraus, dass ein Reiz durch verlängerte Einwirkung seinen Eindruck ändert, nicht schliessen, dass die durch den Reiz in uns ausgelöste Grundursache der Lust und Unlust, welcher Art sie auch sei, ihren Werth für die Empfindung durch ihre Dauer ändere, sondern vielmehr, dass sie sich selbst ändert, indem sie durch einen dauernden constanten Reiz doch in abnehmender Stärke ausgelöst wird, wonach das, hier in Bezug auf die Reize als äussere Ursachen der Lust und Unlust ausgesprochene Gesetz nicht auf die letzte Grundursache derselben als übertragbar angesehen werden kann.

Bei jeder Unterbrechung der Dauer einer Einwirkung stellt sich die ursprüngliche Empfänglichkeit ganz oder theilweise wieder her, oder tritt in ein früheres Stadium zurück; und insofern wiederholte Einwirkungen Unterbrechungen voraussetzen, wird auch jede neue Einwirkung einem bis zu gewissem Grade aufgefrischten Empfänglichkeitszustande begegnen, der jedoch bei relativ rasch wiederholter Einwirkung nie in das Stadium der ersten Frische zurückführt.

Nach Massgabe als ein Lustreiz länger fortwirkt oder öfter

wiederholt eintritt, ohne bis zur Uebersättigung zu gedeihen, und nach Massgabe als der Punct der Uebersättigung noch ferne liegt, macht sich ein Bedürfniss der ferneren Fortsetzung oder ferneren Wiederholung in der Art geltend, dass eine Unlust entsteht, wenn die Fortwirkung unterbrochen, oder die Wiederholung seltener oder gar nicht erfolgt, ohne dass doch die Fortsetzung oder Wiederholung dieselbe Lustwirkung als im Zustande der Frische äussert, was so weit gehen kann, dass sie nur noch zureicht, den Eintritt der Unlust zu verhüten, ohne positive Lust zu schaffen. Nach Massgabe anderseits als ein Unlustreiz länger fortdauert oder sich öfter wiederholt, ohne bis zum Puncte des Umschlages zu gedeihen, tritt der Erfolg ein, dass schon der Wegfall des Unlustreizes hinreicht, positive Lust zu wecken, indess die Wirkung desselben keine gleich starke Unlust als anfangs hervorruft oder selbst bis zur Indifferenz abgestumpft sein kann. Diese beiden Erfolge, dass ein Lustreiz durch öftere Einwirkung oder Wiederholung in angegebener Weise zum Bedürfniss wird, und dass ein Unlustreiz dadurch leichter erträglich wird, befasst man gemeinsam unter dem Ausdrucke der Gewöhnung an den Reiz. Doch kann Gewöhnung in einer weiteren Bedeutung auch an Reize, die von vorn herein indifferent sind, in der Art statt finden, dass eine Fortsetzung oder Wiederholung derselben sie zum Bedürfniss werden lässt, indem sich der Organismus allmälig darauf einrichtet.

An unzählige Genüsse und Bequemlichkeiten, die, zuerst geboten, uns positive Annehmlichkeit gewährten, gewöhnen wir uns in der Weise, dass wir sie mit Unlust vermissen, wenn sie uns fehlen, ohne dass ihr Dasein doch positive Lust gewährt; wie umgekehrt an manche erst als unangenehm empfundene Einflüsse, als z. B. den Aufenthalt in schlechter Luft, in der Weise, dass wir die Unannehmlichkeit nicht mehr empfinden, es aber mit Lust empfinden, wenn wir einmal in bessere Verhältnisse, bessere Luft, kommen.

Wenn die Einwirkung eines Lustreizes bis zur Uebersättigung gedeiht, so tritt die Wirkung der Gewöhnung, ein Bedürfniss der Fortsetzung oder Wiederholung mitzuführen, nicht nur nicht ein, sondern es kann auch selbst eine schon eingetretene Gewöhnung dadurch zeitweise oder dauernd aufgehoben werden. Wonach ein sichreres Mittel, die Gewöhnung an einen Lustreiz zu hindern oder eine vorhandene aufzuheben, darin liegt, dass man den Reiz übertreibt, als dass man ihn entzieht, nur dass die Uebertreibung oft

nicht ohne dauernde Nachtheile geschehen kann, und nicht überall vor einem spätern Wiedererwachen der ältern Gewöhnung schützt.

Bekanntlich bedienen sich die Conditoren zur Verhütung fortgesetzter Näschereien ihrer Lehrlinge des Mittels, ihrem Appetit von vorn herein freien Lauf zu lassen, wo es dann nicht fehlt, dass dieselben durch Uebersättigung mit den Süssigkeiten bald einen Ekel davor bekommen.

Auch der ausgepichte Trinker wird im Zustande des sog. Katzenjammers das Trinken verwünschen, und es nachher längere Zeit unterlassen, als er es sonst unterlassen haben würde, nur dass in diesem Falle die alte Gewöhnung über kurz oder lang wieder in ihre Rechte einzutreten pflegt.

Ganze Zeiten können sich an eine Mode oder einen Kunststil so gewöhnen, dass sie nichts gestatten, was nicht im Sinne desselben ist, und endlich durch Uebertreibung so davon übersättigt werden, dass sie in die Neigung zum Entgegengesetztesten verfallen.

Bei Unlustreizen kann nach Eintritt des Umschlagpunctes, wo ein solcher überhaupt zu erzielen ist, eine neue Gewöhnung an den Reiz als an einen Lustreiz und durch Uebersättigung ein neuer Umschlag eintreten.

So bringt das Tabakrauchen erst Unlust hervor. Bei öfterer Wiederholung kann statt dessen durch Ueberschreiten des Umschlagspunctes Lust eintreten; dann kann man sich daran gewöhnen, dass man vom Rauchen selbst keine oder nur eine sehr verminderte Lust, vom Fehlen des Rauchens aber eine starke Unlust empfindet. Wollte man aber die Stärke und Dauer des Rauchens übertreiben, so würde ein neuer Umschlagspunct eintreten.

An den Aufenthalt in schlechter Luft kann man sich bemerktermassen erst so gewöhnen, dass man ihre Unannehmlichkeit minder, den Eintritt in bessere Luft aber contrastmässig noch wohlgefälliger als ohne jenen vorgängigen Aufenthalt empfindet. Sehr langer Aufenthalt in mässig schlechter Luft aber kann durch Ueberschreiten des Umschlagspunctes auch zu einer solchen Gewöhnung daran führen, dass wir den Wegfall der schlechten Luft unangenehm spüren, wie denn Manche sich so an eingesperrte Stubenluft gewöhnt haben, dass sie jedes Oeffnen der Fenster scheuen; sollte aber die üble Beschaffenheit der Luft gewisse Gränzen überschreiten, so würde doch das Fenster lieber geöffnet werden.

Insofern ein Gegenstand zugleich niedere und höhere ästhetische Eindrücke zu erwecken vermag, wie diess im Allgemeinen von Kunstgegenständen gilt, gehen die Verhältnisse der Uebung, Abstumpfung, Gewöhnung, Uebersättigung bezüglich beider einander nicht nothwendig parallel, stehen vielmehr häufig, doch nicht nothwendig, in Antagonismus; es soll aber in eine Casuistik in dieser Hinsicht hier nicht näher eingegangen werden.

Insofern wir nicht blos receptiv (durch Einwirkung von Reizen), sondern auch selbstthätig activ lustvoll oder unlustvoll beschäftigt sein können, übertragen sich die vorigen, bezüglich der ersten Art von ästhetischer Beschäftigung erörterten, Gesetze auf die zweite.

Die ästhetische Gewöhnung und Uebung spielt in allen ihren Stadien eine ausserordentlich wichtige Rolle bei der niedern wie höhern Geschmacksbildung des Menschen, und insofern es Gewöhnungen und Uebungen giebt, welche ganze Zeiten und Völker im Zusammenhange betreffen, wird auch der Geschmack derselben im Zusammenhange dadurch bestimmt. Hierüber aber ist schon früher (im XVIII. Abschnitt) gehandelt.

XXXIX. Principe der Beharrung, des Wechsels und Masses der Beschäftigung.

1) Princip der Beharrung und des Wechsels in der Art der Beschäftigung.

Diess Princip begegnet sich von gewisser Seite mit dem der Abstumpfung und Gewöhnung, von andrer Seite mit dem der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen.

Unter dem Principe der Abstumpfung und Gewöhnung ist betrachtet worden, dass Lust- und Unlustreize sich durch eine über gewisse Gränzen (der Frische des Eindruckes) hinaus verlängerte Dauer in ihrer Wirkung abschwächen und unter Umständen selbst in den Gegensatz der Wirkung umschlagen können; aber abgesehen davon, ob eine Beschäftigung von vorn herein lustvoll oder unlustvoll ist, kann in der Dauer und dem Wechsel der Beschäftigung selbst ein Anlass zur Lust oder Unlust liegen, welcher in jenem Princip unstreitig mit ins Spiel kommt, aber weil er nicht auf die Wirkung von Lust- und Unlustreizen beschränkt ist, noch eines allgemeineren Ausdruckes bedarf, worauf wir unter obiger Bezeichnung folgendes Princip stützen.

Sei es eine active oder receptive, körperliche oder geistige Beschäftigung, worin der Mensch begriffen ist, so bedarf es einer gewissen Zeit, ehe dieselbe in einen gleichbleibenden Zug, d. i.

einen Zustand kommt, der sich durch ein gleichbleibendes oder wenig oscillirendes Gefühl des Kraftaufwandes charakterisirt. Ist ein solcher Zustand eingetreten, so ist es abgesehen von der lustvollen oder unlustvollen Beschaffenheit, welche der Beschäftigung an sich selbst zukommen kann, im Sinne der Lust, ferner darin zu beharren, so lange die Beschäftigung in derselben Art nicht über eine solche Gränze hinaus gedauert hat, von der an gleiche active Leistung nur mit dem Gefühl grösserer Anstrengung vollzogen wird, gleiche receptive Wirkung nur bei stärker angespannter Aufmerksamkeit zu Stande kommt. Hiegegen ist es im Sinne der Lust, die Art und das Organ der Thätigkeit zu wechseln, wenn diese Gränze überschritten ist. Gegentheils ist es im Sinne der Unlust, sie früher zu wechseln oder länger darin zu beharren, indem Ersteres die Unlust der Störung oder Unterbrechung, Letzteres die der Ermüdung oder des Ueberdrusses mitführt. Und selbst bevor die Unlust der Ermüdung oder des Ueberdrusses die Schwelle überstiegen hat, schon bei Annäherung daran, kann sich ein Wechsel der Beschäftigung mit positiver Lust geltend machen.

Ein Handwerker z. B. lässt sich nicht gern in seiner Arbeit, ein Gelehrter in seinem Studium stören, selbst wenn diese Störung durch Anlässe geschähe, die er vor dem Beginn der Arbeit, des Studiums, der Arbeit, dem Studium vorgezogen haben würde, indem sich die Lust der Beharrung in der einmal in Zug gekommenen Beschäftigung geltend macht. Endlich wird doch der Eine wie der Andre derselben Art Beschäftigung überdrüssig, es will nicht mehr recht fort damit, er verlangt einen Wechsel, und findet sich, wenn nicht überhaupt ermüdet, um so aufgelegter zu etwas Anderem.

Demnach ist überhaupt weder eine zu lange andauernde Continuität noch ein zu rasch eintretender und oft wiederholter Wechsel in der Art oder Richtung einer Beschäftigung im Sinne der Lust. Insofern es aber in der Natur der meisten Beschäftigungen liegt, eine bestimmte Art von Wechseln oder sich ablösenden Modificationen, die sich unter einem gewissen Gesichtspuncte verknüpfen, selbst einzuschliessen, gilt das vorstehende Princip auch von der Unterbrechung und Fortsetzung der Beschäftigung in der Weise, wie sich die Wechsel oder Modificationen verknüpfen, wiederholen und folgen.

Schon bei Betrachtung des Princips der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen ist auf das mit der Zeit eintretende

Bedürfniss des Wechsels jeder Art von Beschäftigung hingewiesen worden, und hierin liegt die Begegnung des jetzigen Principes damit.

Das Uebrige gleichgesetzt tritt das Bedürfniss des Wechsels einer Beschäftigung um so rascher ein, je grösser ihre Annäherung an die Gleichförmigkeit ist, und verstärkt sich um so mehr, je länger sie nach Ueberschreitung des Punctes, wo Wechsel Bedürfniss wird, noch in der alten Weise fortgeht; mit dem wachsenden Bedürfniss des Wechsels aber steigert sich zugleich die Unlust seiner Nichtbefriedigung und die Lust seiner Befriedigung.

Es kann der Fall sein, dass durch eine Beschäftigung gewisser Art unsere für Beschäftigungen überhaupt disponible Kraft so erschöpft ist, dass wir das Bedürfniss fühlen, die Beschäftigung mit möglichster Ruhe oder selbst Schlaf wechseln zu lassen, wofür das nächst zu betrachtende Princip massgebend ist; in sofern aber noch Bedürfniss der Beschäftigung übrig ist, gilt allgemein, dass, je ermüdeter wir von einer gewissen Art der Beschäftigung oder je überdrüssiger wir derselben sind, eine um so verschiedenartigere Beschäftigung zum Bedürfniss wird. Der Fortsetzung einer Beschäftigung in derselben Weise nähert sich eine häufige Wiederholung in kurzem Zeitraume und tritt unter dieselben Gesichtspuncte.

Wer von geistiger Arbeit einer gewissen Art ermüdet ist, kann sie noch gern mit einer andern Art geistiger Beschäftigung vertauschen, aber auch von geistiger Beschäftigung überhaupt so ermüdet sein, dass er nur, um seinen noch übrigen Beschäftigungstrieb zu erfüllen, zum Spazierengehen, Turnen u. dergl. mit möglichstem Ausruhen der geistigen Thätigkeit überhaupt Zuflucht nimmt. Wer von activer Beschäftigung recht ermüdet ist, wird sich, wenn er überhaupt noch beschäftigungsfähig ist, gern der receptiven Beschäftigung durch ein Schauspiel, Concert u. dergl. hingeben.

Nun führt das tägliche Leben theils von selbst einen gewissen Wechsel von Anlässen activer und receptiver, körperlicher und geistiger Beschäftigung mit sich, theils rufen wir einen solchen willkührlich hervor, um uns vor Ueberdruss und Ermüdung zu schützen. Insofern aber im Leben der Meisten diese Wechsel sich in der Hauptsache in bestimmten Gränzen und in einem bestimmten Charakter halten, in ähnlicher Weise Tag aus Tag ein wiederholen,

würde ein Ueberdruss, eine Ermüdung doch in Betreff dieses allgemeinen Charakters sich geltend machen und macht sich wirklich nicht selten geltend, wenn nicht doch mitunter theils von selbst neue fremdartige Momente der Anregung in das Leben träten, theils absichtlich gesucht und geschaffen würden. Diess bedingt die so allgemeine Sucht, etwas Neues, Seltenes, Fremdartiges zu sehen, zu hören, wobei es gar nicht wesentlich ist, dass das, was man sieht, hört, an sich wohlgefällig sei, es wird eben durch den Reiz der Neuheit, Seltenheit wohlgefällig, so lange es noch als neu, als selten erscheint.

Burke's Untersuchung vom Schönen und Erhabenen beginnt also:

»Die erste und einfachste Bewegung, die wir im menschlichen Herzen finden, ist Neubegierde. Unter Neubegierde verstehe ich das Verlangen und das Vergnügen, welches Dinge erregen, in so fern sie das erstemal vorkommen. Wir sehen die Kinder in einer beständigen Bewegung, um etwas Neues zu erhaschen; sie greifen mit grosser Hitze und mit weniger Wahl nach der ersten besten Sache, die ihnen in den Weg kommt; jedes Ding zieht ihre Aufmerksamkeit an sich, weil jedes Ding in diesem Alter noch den Reiz der Neuheit hat.«

Aber das Princip gilt für Erwachsene nicht minder als für Kinder. Selbst die halb thierisch aussehende Pastrana hat aus diesem Grunde beigetragen, den Circus von Renz, wo sie sich sehen liess, zu füllen, und statt schöner Kinder sieht man nicht selten die hässlichsten Missgeburten in Messschaubuden ausgestellt. Nun aber möchte man die Pastrana, die Missgeburt doch nur einmal sehen, Beweis, dass eben blos die Neuheit, Seltenheit den Reiz dieser Sehenswürdigkeiten bedingt, indess man eine und dieselbe schöne Frau, ein und dasselbe schöne Kind zwar nicht continuirlich ansehen möchte, um nicht dem Princip der Abstumpfung anheimzufallen, aber gern recht oft, um so lieber, je schöner sie sind, ansieht, indem sie einen nachhaltigern Grund der Wohlgefälligkeit als den Reiz der Neuheit geltend zu machen haben.

Das Sprichwort Variatio delectat bezieht sich auf das bei jeder Art von Beschäftigung endlich eintretende und den Reiz der Neuheit allgemein bedingende Bedürfniss des Wechsels, und auf die Lust seiner Befriedigung; insofern aber jenes Bedürfniss seine Gränze hat, hat auch die Triftigkeit des Sprichwortes ihre Gränze.

Denn, wenn sich jeder verhältnissmässig gleichförmig Dahinlebende freut, einmal etwas Neues zu sehen, zu hören, so wird doch jeder, der sich eine Zeit lang unter immer neuen Eindrücken herumgetrieben hat, endlich wünschen, in einen gleichförmigeren Zug der Eindrücke und Thätigkeit zurückzukommen. So viel Vergnügen das Reisen macht, so gern kehrt man endlich zum monotonen Leben in der Heimath zurück; und wer alle Genüsse und Wechsel der Welt erschöpft hat, endet oft als Mönch.

Es unterliegt jedoch dieses Princip dem Conflicte mit den Bedingungen, welche abgesehen von demselben eine Beschäftigung lustvoll oder unlustvoll machen können. Ist eine solche aus dem Gesichtspuncte eines der anderen Principe erheblich unlustvoll, so wird die Lust der Beharrung dadurch leicht überwogen und suchen wir dieselbe überhaupt so bald als möglich zu verlassen. Doch zeigt sich Mancher abgeneigt, Verhältnisse, in die er sich einmal eingelebt hat, selbst wenn sie unbequem zu werden anfangen, aufzugeben.

2) Princip des Masses und Wechsels im Grade der Beschäftigung.

Mit dem vorigen Princip bezüglich auf Verharren und Wechsel in einer gegebenen Art oder einem gegebenen Gebiete der Beschäftigung steht in naher Beziehung das folgende bezüglich auf Mass und Wechsel in dem Grade der Beschäftigung, und es kann selbst das vorige nach gewisser Hinsicht so wie das der Einheit und Mannichfaltigkeit nach andrer Hinsicht von dem jetzt zu besprechenden abhängig gemacht werden, daher auch manche bezüglich jener Gesetze gebrauchte Ausdrücke, wie die der Ermüdung, Langweiligkeit hier wiederkehren werden, ohne dass doch die vorigen Principe ganz in das folgende hineintreten. Vom Grade der Beschäftigung giebt uns psychischerseits das unmittelbarere Gefühl der dazu activ oder receptiv in Anspruch genommenen Kraft Kunde, wozu unstreitig physischerseits ein functionell zugehöriger Aufwand lebendiger Kraft der körperlichen Thätigkeit gehört, welche der geistigen unterliegt. Das Princip selbst, um welches es sich handelt, ist dieses.

Der Mensch ist, um sich wohl zu befinden, nicht nur auf einen gewissen Wechsel zwischen Wachen und Schlaf, sondern auch auf

ein gewisses Mass der Beschäftigung während der Zeit des Wachens und einen periodischen Wechsel zwischen Nachlass und Steigerung des Quantums derselben angewiesen, und sowohl ein Zuviel als Zuwenig der Beschäftigung in gegebener Zeit macht ihm Unlust. Wird ihm zu viel oder zu starke Thätigkeit in gegebener Zeit oder eine zu lange Fortsetzung der Beschäftigung in verhältnissmässig grosser Stärke zugemuthet, so empfindet er die Unlust der Anstrengung oder des Angegriffenseins, je nachdem es sich um active oder receptive Beschäftigung handelt, und endlich die der Ermüdung; wird sein Bedürfniss der Beschäftigung nicht befriedigt, so hat er das Gefühl der Langeweile oder stockenden Lebensthätigkeit.

Insofern nun bald dieser bald jener Sinn, bald dieses bald jenes Organ der Thätigkeit beschäftigt sein kann, kann es geschehen, dass in Betreff der Beschäftigung dieses Sinnes, dieses Organes insbesondre ein Angegriffensein, eine Anstrengung oder Ermüdung eintritt, auf die man das Bedürfniss des Wechsels in der Art der Thätigkeit schreiben kann, was unter dem vorigen Principe betrachtet worden ist, womit aber noch keineswegs das Bedürfniss gegeben ist, den Grad der Thätigkeit überhaupt herabzustimmen; sondern sich nur in andrer Weise zu beschäftigen, bis endlich jede Art der Beschäftigung zu viel wird. Und wenn in dieser Hinsicht das Bedürfniss des Wechsels in der Art und dem Gebiete der Beschäftigung dem jetzigen Principe untergeordnet werden kann, so doch nicht das Bedürfniss, bis zu gewissen Gränzen in derselben Art und Richtung der Beschäftigung zu verharren, was mit dem Bedürfniss des Wechsels in Zusammenhange unter vorigem Principe betrachtet ist.

Von andrer Seite kann man bemerken, dass die Auffassung eines Mannichfaltigen den Geist stärker beschäftigt als die Monotonie, wonach die Langweiligkeit der Monotonie eben so gut vom jetzigen Princip als dem der Einheit und Mannichfaltigkeit abhängig gemacht, und überhaupt manche ästhetische Erfolge eben sowohl auf dieses als jenes Princip geschrieben werden können. Hiegegen lässt sich die Störung, welche die Wohlgefälligkeit des reinen Zuges einer Linie oder einer reinen Fläche nach dem Principe der Einheit und Mannichfaltigkeit erfährt, nicht darauf schreiben, dass unsre Thätigkeit überhaupt zu stark angespannt wäre, da die Anschauung eines Gemäldes uns in derselben Zeit viel stärker be-

schäftigen könnte, ohne dass wir uns davon angegriffen finden, und umgekehrt kann die Unlust, welche eine zu starke Anstrengung in irgend einer bestimmten Richtung mitführt, nicht durch das Princip der Einheit und Mannichfaltigkeit gedeckt werden.

So viel zur Motivirung der gesonderten Aufstellung dieser Principe, unter Zugeständniss, dass sie doch von gewisser Seite sachlich in einander laufen.

Der ästhetische Werth des Quantum der Beschäftigung kann nun aber wiederum mit dem ästhetischen Werthe der Art oder des Inhaltes der Beschäftigung in Einstimmung oder Conflict sein und hieraus verschiedene Erfolge hervorgehen.

Namentlich ist es die Vorstellung eines unmittelbar lustvollen oder in seinen Folgen werthvollen Zweckes, wodurch der Lustwerth des Quantum einer Beschäftigung gesteigert werden kann, ja die bewusste Richtung der Thätigkeit auf ein einheitliches Ziel überhaupt bewirkt schon eine solche Steigerung, indem die mannichfaltigen Momente der Beschäftigung dadurch ein Band erhalten, was unter das Princip der einheitlichen Verknüpfung einer Mannichfaltigkeit tritt. Also stellt man sich z. B. im Spiele, der Jagd sehr unbedeutende Zwecke, Ziele. Gegentheils kann man Arbeiten, die uns um ihrer Natur oder ihres Zweckes willen vielmehr Unlust als Lust machen würden, doch bei Mangel anderweiten Anlasses zur Beschäftigung unternehmen, um nur überhaupt activ beschäftigt zu sein, und bei an sich unlustvollen receptiven Aufregungen doch in der Stärke der Aufregung ein Moment im Sinne der Lust finden, hiegegen wenn die zu Gebote stehende Beschäftigung ihrer Art oder ihrem Zwecke nach gar zu unlustvoll ist, sich lieber der Langeweile als der Beschäftigung hingeben.

Welcher Grad und Wechsel im Grade der Beschäftigung uns am meisten zusagt, hängt von individuellen Verhältnissen der körperlichen und geistigen Kraft, womit wir von Natur ausgestattet sind, und dem vorausgegangenen Verbrauch oder Nichtgebrauch derselben ab, worüber wir in kein Detail gehen. Doch wird noch folgenden allgemeinen Bemerkungen Raum zu geben sein.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass der Mensch eine ungewöhnlich starke receptive Beschäftigung einer ungewöhnlich starken activen vorzieht, insofern nicht ein Motiv des Zweckes zu letzterer antreibt. Auch bedarf es, um sich zu einer ungewöhnlich starken Arbeit zu entschliessen, im Allgemeinen eines solchen

helfenden Motives, indess es, um sich einer starken Aufregung hinzugeben, im Allgemeinen eines solchen nicht nur nicht bedarf, sondern selbst der unlustvolle Charakter einer receptiven Aufregung mitunter durch den Lustwerth ihrer Stärke überboten werden kann. Doch hängt dieser Unterschied vielleicht nur daran, dass der Mensch im Allgemeinen zu seiner blossen Erhaltung und vollends zu seinem Gedeihen so viel mehr der activen als receptiven Beschäftigung bedarf, dass er in Betreff des Reizes der letztern im Allgemeinen als frischer und als mehr ausgeruht anzusehen ist. Wenn sich aber starke receptive Aufregungen zu sehr häufen, kann man so gut davon ermüdet werden, als von starker Arbeit.

Niemand wird wohl in Abrede stellen, dass die Berichte von ungeheuren Katastrophen, Verwüstungen durch Erdbeben, Vulkane, Wasserfluthen, Stürme, Mordthaten, je mehr sie von gewisser Seite unser Mitgefühl für die dadurch Betroffenen in Anspruch nehmen, von andrer Seite doch um so lieber gelesen werden, je Ungeheuerlicheres sie berichten, was blos in einem Reiz der dadurch bewirkten starken receptiven Erregung liegen kann, wodurch die Unlust der Vorstellung des Unglücks überwogen wird, um so leichter, je weniger uns die davon Betroffenen angehen.

Auch kann man die Lust am Erhabenen, in soweit sie von der das Mass des Gewohnten überschreitenden Grösse oder Stärke abhängt, auf die Lust an starker receptiver Beschäftigung zurückführen. (Vgl. Abschn. XXXII.)

Die Triftigkeit der Herbart-Zimmermannschen Sätze, dass das Starke neben dem Schwachen, das Grosse neben dem Kleinen gefalle, das Umgekehrte missfalle, ist jedenfalls auf die Bedingungen beschränkt, unter denen wir überhaupt stärkere receptive Erregungen schwächeren vorziehen, d. i. auf vorheriges Ausgeruhtsein betreffs receptiver Beschäftigung, wogegen der damit correlate gegentheilige Vorzug, den wir den schwächern vor den stärkern receptiven Anregungen geben, wenn wir durch starke ermüdet sind, nicht unter jene Gesetze tritt.

XL. Princip der Aeusserung von Lust und Unlust.

Aeussere Zeichen, welche den Ausdruck der Lust und Unlust bilden, können entweder angeborener Weise, instinctiv, oder durch die Erziehung, conventionell, an das Dasein der Lust und Unlust geknüpft sein; und zwar giebt es für rein sinnliche Lust und Unlust schon dem kleinsten Kinde geläufige instinctive Zeichen in Ton, Miene, Geberden, indess für höhere Lust und Unlust, wie solche sich erst im Laufe des Lebens entwickeln können, der angewöhnte conventionelle Gebrauch der Sprache eintritt. Es bleibt aber allen diesen Ausdrucksweisen gemein, dass die Aeusserung der Lust wie Unlust im Sinne der Lust, eine damit in Widerspruch stehende im Sinne der Unlust ist, die erste also die Lust steigert, den Schmerz mindert, die letzte den entgegengesetzten Erfolg hat; daher die Neigung, seine Freude wie seinen Schmerz in der natürlichen oder durch Erziehung gewohnten Form zu äussern, hiegegen das Widerstreben sich lustig oder traurig zu geberden oder überhaupt zu äussern, wenn man in der entgegengesetzten Stimmung ist.

Jedes Kind schreit und verzieht das Gesicht ohne Weiteres, wenn es Schmerzen fühlt, und es würde die Unlust des Schmerzes nur steigern, die Lust mindern, wenn es diesen Ausdruck unterdrücken sollte. Der Erwachsene ist durch höhere Motive dahin gekommen, diesen natürlichen Ausdruck theils zu unterdrücken, theils zu beschränken; aber er spricht sich doch auch gern über seinen Schmerz und seine Freude aus, wenn die Erziehung es ihm nicht gar zur Gewohnheit hat werden lassen, den Ausdruck seiner Gefühle überhaupt zurückzuhalten, womit er aber auch den unmittelbaren Lustgewinn, der an dem Ausdrucke hängt, einbüsst.

Der günstige Effect der Aeusserung der Lust oder Unlust unterliegt freilich nach dem Princip der Abstumpfung auch einer solchen, daher der endliche Nachlass der Aeusserung, der aber nach Wiederherstellung der Empfänglichkeit in eine neue Aeusserung übergehen kann.

Im Fall uns der Ausdruck der Lust oder Unlust von andrer Seite begegnet, kommt Folgendes in Rücksicht. Im Allgemeinen ist der Mensch so eingerichtet, dass die Stimmung seiner Umgebung sich durch deren Aeusserung leicht auf ihn überpflanzt, wenn er sich in einem indifferenten Zustande befindet, und die Empfänglichkeit für die betreffende Stimmung ihm nicht überhaupt mangelt.

Ist er aber selbst schon vorher im Sinne der Lust oder Unlust gestimmt; so complicirt sich die Tendenz oder der Effect der Uebertragung der Stimmung von anders her mit dem der Einstimmigkeit oder des Widerstreites gegen die schon vorhandene Stimmung.

Ist der Lustige lustig gestimmt, so wird seine Lust durch eine lustige Umgebung aus dem doppelten Gesichtspunct gefödert, dass sich zu der, die er schon hat, ein Zuwachs durch Uebertragung aus der Umgebung fügt, und dass dieser Zuwachs seine Einstimmung mit der, die er schon hat, beweist, wovon wir das Letzte als formalen, das Erste als sachlichen Effect bezeichnen. Hiegegen wird seine Lust durch eine traurige Umgebung eben so aus doppeltem Gesichtspuncte gemindert. In beiden Fällen geht der formale Effect mit dem sachlichen in gleicher Richtung. Hiegegen entsteht bei dem Traurigen beideşfalls ein Conflict zwischen beiden Richtungen, sofern sich von einer lustigen Umgebung Lust auf ihn überzupflanzen, hiemit seine Unlust zu mindern, strebt, diess aber durch Widerspruch mit seiner schon vorhandenen Stimmung Unlust in ihm erweckt, eine traurige Umgebung aber in ihrer Einstimmigkeit mit seiner Stimmung ihm zusagt, aber ihn um so mehr in seine traurige Stimmung versenkt. Nach Umständen kann der formale oder sachliche Effect bei ihm im Sinne der Lust oder Unlust überwiegen. Im Allgemeinen aber pflegt zuerst der formale zu überwiegen.

Wegen des sachlichen Effectes vermeidet zwar der Mensch, der sich nicht selbst in einer traurigen Stimmung befindet, gern eine traurige Umgebung und wird leicht von den Klagen Andrer belästigt, kann aber doch Gefallen an einem Liede oder einer Musik, welche Trauer ausdrücken, finden, ohne dass sie zum Ausdrucke einer wirklich gegenwärtigen eigenen oder fremden Trauer dienen, indem er die Vorstellung einer solchen als möglich überhaupt hat. Es gefällt ihm dann ein solches Lied oder eine solche Musik vermöge des formalen Effectes der Zusammenstimmung des Ausdruckes mit der vorgespiegelten Stimmung und vermöge des musikalischen Reizes um so mehr, je wahrer und inniger ihm dadurch der Ausdruck der doch nicht gerade vorhandenen Trauer getroffen scheint, und es kann ihn ein trauriges Lied bei gleicher Kunst des Ausdruckes wegen Wegfall der Complication mit einem sachlichen Unlusteffecte nicht minder ansprechen, als ein heiteres. Ueberhaupt ordnet sich das, was schon Th. I. S. 168 f. über den Ein-

druck der Musik gesagt ist, den vorigen, nur etwas allgemeineren, Betrachtungen unter.

XLI. Principe der secundären Vorstellungs-Lust und Unlust.

Man kann Vorstellungs-Lust und Unlust in doppeltem Sinne verstehen. Es kann nach früher besprochenen Principen aus gewissen Verhältnissen der Vorstellungen, als denen der Einstimmigkeit und Wahrheit, Einheit und Mannichfaltigkeit u. s. w. Lust, aus gegentheiligen Verhältnissen derselben Unlust primär hervorgehen, wobei Lust und Unlust nicht schon als fertig vorausgesetzt ist, sondern so zu sagen erst dadurch fertig wird.

Es kann aber auch aus Vorstellungen eigner oder fremder, vergangener oder künftiger Lust und Unlust secundäre Lust und Unlust erwachsen, wie sich in Hoffnung und Furcht, Mitleid und Mitfreude, Liebe und Hass, beweist; und von diesem Quell der Lust und Unlust soll folgends gehandelt werden, nachdem von der mehr verborgenen Rolle, welche dieser Quell der Lust und Unlust in der ästhetischen Association spielt, schon früher (Abschn. IX.) gehandelt ist. Hier aber haben wir nicht dunkle, verschmolzene, sondern klare, Vorstellungen von Lust und Unlust im Auge.

Mag man nun auch bestreiten, dass Lust und Unlust überhaupt abstract vorstellbar seien, was wir in gewisser Beziehung selbst bestreiten möchten, ohne den reinen Begriff von Lust und Unlust desshalb fallen zu lassen, so hängt daran in unsern folgenden Betrachtungen nichts. Sei Lust und Unlust nur einschliesslich oder als Mitbestimmung von etwas, woran sie sich knüpft, solidarisch damit, vorstellbar, so kommt es folgends nur auf das an, was von dieser Mitbestimmung der Vorstellung abhängt, und so hindert nichts, wäre es nur der Kürze halber von Vorstellung der Lust und Unlust statt Vorstellung eines lustvollen oder unlustvollen Zustandes oder Erfolges zu sprechen.

Von vorn herein nun möchte man leicht geneigt sein, zu meinen, dass die Vorstellung eines lustvollen Zustandes oder Er-

folges, was wir also als Vorstellung von Lust bezeichnen, überhaupt lustvoll, die Vorstellung eines unlustvollen Zustandes oder Erfolges unlustvoll sei; und dann würden wir ein sehr leichtes Mittel haben, uns durch Vorstellung lustvoller Zustände oder Erfolge in lustvollen Zustand zu versetzen. Aber nicht nur, dass diess Mittel in Wirklichkeit wenig Stich hält, so steht auch entgegen, dass wir uns an vergangenes Glück ebensowohl mit Unlust, dass es vergangen ist, als mit Lust, dass wir es genossen haben, erinnern, und die Lust eines Andern eben so wohl mit der Unlust des Neides als der Lust der Mitfreude in die Vorstellung aufnehmen können. Wonach der Satz, dass die Vorstellung von Lust stets lustvoll, von Unlust stets unlustvoll sei, nicht einfach zuzugeben ist.

Inzwischen enthält dieser Satz ein wahres Grundmoment, welches sich dem allgemeinen psychologischen Gesetze unterordnet, dass jede Vorstellung einer bestimmten Empfindung respective der Umstände, welche eine solche für uns mitgeführt haben, um so sichrer einen Abklang dieser Empfindung ins Bewusstsein ruft, je lebhafter die Vorstellung ist, indess dieser Abklang bei nicht hinreichend lebhafter Vorstellung unter der Schwelle bleiben kann. Diess gilt dann auch von der Vorstellung der Lust und Unlust, und beweist sich u. a. darin, dass sich unsere Phantasie *allgemeingesprochen* lieber lustvolle als unlustvolle Zustände vorstellt, gleichviel ob ihnen etwas in Wirklichkeit entspricht, und der Mensch eben so *allgemeingesprochen* lieber Freude als Leid um sich sieht, auch wenn er selbst persönlich nicht dabei interessirt ist. Ja, das ästhetische Associationsprincip hat wesentlich darauf zu fussen, dass die Association des Lustvollen oder Unlustvollen selbst lustvoll oder unlustvoll ist. Aber ausser diesem *Grundmoment*, was ich kurz so nenne, kommt ein andres Moment wesentlich in Betracht, was ich die Vorstellung des positiven oder negativen Bezuges der Lust oder Unlust zu uns, oder kurz das Bezugsmoment der Vorstellungslust und Unlust nennen will, ein Moment, was ebensowohl gleichsinnig als widersinnig mit dem Grundmoment sein kann, und in der Regel dessen Leistung überbietet, so dass sich allgemeingesprochen das Dasein des Grundmomentes nur in dem oben besprochenen Vorwiegen einer gewissen Richtung der ästhetischen Erfolge beweisen kann.

Das Gesetz oder Princip, um was es sich dabei handelt, ist dieses.

Der Gedanke an unsere eigene Lust ist lustvoll oder unlustvoll, je nachdem dabei der positive Gesichtspunct überwiegt, dass wir sie gehabt haben, haben, haben können, haben werden, oder der negative, dass wir sie nicht mehr haben, noch nicht haben, nicht haben können, nicht haben werden, wofür ich nun eben den Ausdruck brauche, je nachdem wir sie in positivem oder negativem Bezuge zu uns denken. Bei Unlust entsprechend in umgekehrtem Sinne. Daran hängt überhaupt die Lust der Hoffnung und die Unlust der Furcht, die Lust einem lustvollen Ziele zuzuschreiten, und die Unlust sich eine Lust zu versagen oder im Erreichen derselben gehemmt zu werden, die Lust der Vorfreude und die Unlust des Nichterwartenkönnens, die Lust der Erinnerung an genossenes Glück und überstandene Leiden, und die Trauer, dass ein Glück vergangen sei, so wie Unlust, sich in vergangene Leiden zu versenken, endlich der leicht eintretende Wechsel zwischen Lust und Unlust bei Erinnerungen an Lust oder Unlust, den wir elegisch nennen, wenn sich die Unlust durch ein Uebergewicht der Lust versöhnt.

Das Grundmoment der Vorstellungslust und Unlust macht sich dabei nur darin geltend, dass wir doch im Ganzen mehr Genuss darin finden, uns der Freuden zu erinnern, die wir gehabt haben, als der Leiden, die wir nicht mehr haben. Zwar könnte man sagen wollen, diess rühre daher, dass mit der lustvollen Vorstellung, die Leiden nicht mehr zu haben, die unlustvolle, sie doch gehabt zu haben, leicht in Conflict und Wechsel auftrete, und den Genuss mindere, und man wird das Thatsächliche davon nicht bestreiten können; aber eben so gut kann mit der Vorstellung, ein Glück gehabt zu haben, die Vorstellung, es nicht mehr zu haben, in Conflict und Wechsel auftreten, und den Genuss mindern; doch behält die Bewegung in Lustvorstellungen letztenfalls einen Vortheil vor der Bewegung in Unlustvorstellungen erstenfalls voraus, der keine andre Erklärung zulassen dürfte, als dass Lustvorstellungen an sich im Sinne der Lust, Unlustvorstellungen im Sinne der Unlust sind, während von andrer Seite diess Princip nicht hinreichen würde, die Möglichkeit einer Lust in der Erinnerung an vergangene Leiden überhaupt zu erklären.

Man kann überhaupt leicht scheinbare Widersprüche gegen das vorige Princip finden, die bei etwas näherm Zusehen schwinden. Wir können recht wohl ohne Unlust daran denken, dass uns

diese oder jene Lustquelle versagt ist, also in negativem Bezuge zu uns steht; aber dann ist es entweder für uns keine Lustquelle, oder ihre Erreichung kommt in Conflict mit Bedingungen, auf die sich die positive Erhaltung unsres Lustzustandes im Uebrigen gründet, oder überhaupt mit andern überwiegenden Lustbedingungen.

Ob bei dem Gedanken an unsre eigne vergangne oder zukünftige Lust oder Unlust der positive oder negative Bezug überwiegt, hängt im Allgemeinen an Bestimmungsgründen, die in unserm übrigen Vorstellungskreise liegen, und lässt sich einer Obmacht dieser Bestimmungsgründe gegenüber nicht erzwingen, daher das Glück der Vorstellungslust nicht erzwingen. Wenn wir wissen, dass eine Lust für uns nicht erreichbar ist, so kann sich der positive Vorstellungsbezug, dass wir sie haben werden, nicht geltend machen; und sind wir überhaupt im Zuge unlustvoller Vorstellungen begriffen, so wird sich auch die Vorstellung an vergangenes Glück leichter mit der Unlust, dass wir es nicht mehr haben, als der Lust, dass wir es gehabt haben, diesem Zuge einfügen. Der Umstand selbst aber, dass es uns lustvoller ist, zu hoffen als zu fürchten, überhaupt den positiven vor dem negativen Bezuge der Lust zu bevorzugen, macht, dass wir jene wirklich im Allgemeinen bevorzugen, wo keine oder nur verhältnissmässig schwache gegenwirkende Momente vorhanden sind, begünstigt unsere Hoffnungen, bestimmt unsere Antriebe, und spielt eine wichtige Rolle in unseren religiösen Glaubensansichten, indem wir im Allgemeinen vorziehen, das zu glauben, was uns am meisten zusagt zu glauben, so lange nur eben keine überwiegenden Gegenmotive sich geltend machen; ja selbst starke theoretische Gegenmotive können dadurch überboten werden.

Zwar giebt es Melancholiker und Pessimisten, welche Alles schwarz sehen oder den Glauben an eine schlechte Weltordnung vorziehen. Aber bei dem Melancholiker werden die Vorstellungen von seinen unlustvollen subjectiven Empfindungen mit inficirt, und der Pessimist ist, meist durch traurige Erfahrungen, die er selbst gemacht oder die seine Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch genommen, zu seiner ungünstigen Ansicht von der gesammten Weltordnung geführt worden. Beidesfalls liegt ein Conflict vor, in welchem das Grundmoment der Vorstellungslust den Kürzern zieht.

Handelt es sich um die Vorstellung der Lust oder Unlust Andrer, so kommen unstreitig verwickelte psychologische Momente

ins Spiel. Theils das Grundmoment der Vorstellungs-Lust und Unlust, vermöge dessen wir überhaupt lieber Glück als Unglück um uns sehen, theils das Bewusstsein oder Gefühl, dass unser Wohl und Wehe mit dem von Andern zusammenhängt, in welcher Hinsicht das Gesetz gilt, dass wir Lust und Unlust respectiv an der Lust und Unlust dessen haben, dessen Dasein zu unsern eigenen Lustbedingungen gehört, umgekehrt bezüglich dessen, dessen Dasein zu unsern Unlustbedingungen gehört, Gefühle, die in der Liebe, dem Hass, der Rache ihre Rolle spielen. Endlich kann uns in früher besprochener Weise (S. 234) der Contrast unsrer Lust oder Unlust mit der grössern oder kleinern Lust oder Unlust Andrer in der Art beschäftigen, dass daraus ein secundärer Zuwachs unsrer eigenen Lust oder Unlust hervorgeht.

Wie ist die Lust so Mancher an der Grausamkeit zu erklären? Einmal kann dem Grausamen die Qual Andrer nur in negativem Bezuge zu ihm selbst und sein eigner leidloser Zustand in Contrast damit erscheinen; hat doch der Grausame selber nicht die Qual, der Andre hat sie. Doch darauf kommt vielleicht hiebei nicht viel an; zweitens aber kommt hier die Lust an starken receptiven Erregungen, wovon wir früher gesprochen, in Betracht; so dass es grausame Menschen gegeben, die ohne Hass und Rache ihre Lust an der Qual Andrer gefunden haben.

XLII. Princip der ästhetischen Mitte.

Wenn ein Gegenstand zufälligen Abänderungen der Grösse oder Form für unsere Anschauung unterliegt, so scheint unter sonst gleichen Umständen der mittlere Werth ästhetischerseits bevorzugt, oder erscheint mit dem Charakter vorwiegender Wohlgefälligkeit als Normalwerth gegen die übrigen, indess diese nach Massgabe ihrer Abweichung vom mittlern minder wohlgefällig und bei Ueberschreitung gewisser Gränzen selbst missfällig erscheinen können.

Ich glaube freilich nicht, dass genau das arithmetische Mittel dieser Normalwerth sei, sondern der Werth, von dem die Abweichungen um so seltner werden, je grösser sie in Verhältniss zu demselben sind, und den ich im 33. Abschn. bei Betrachtung der Ge-

mäldedimensionen als Normalwerth ins Auge gefasst habe; indess lässt sich das nicht sicher beweisen; und in Verhältniss zum ganzen Spielraum der Abweichungen liegen beide (seither überhaupt nicht unterschiedene) Werthe immer nahe an einander, ja können bei manchen Gegenständen merklich zusammenfallen. Lassen wir also die praktisch wenig interessirende Frage nach der genauen mathematischen Bestimmtheit des, als ästhetische Mitte zu fassenden, Werthes bei Seite, indem wir nur im Allgemeinen darauf fussen, dass es einen, wenn nicht mit dem arithmetischen Mittel ganz zu identificirenden, doch nahe daran liegenden Werth giebt, welcher unter sonst gleichen Umständen wohlgefälliger als die davon abweichenden Werthe ist.

Insofern die Werthe nach Massgabe, als sie sich unserm mittleren nähern, auch häufiger werden, mithin sich unsrer Anschauung öfter darbieten, fällt diess Princip mindestens zum Theil mit dem Princip der Gewöhnung zusammen, und es fragt sich selbst, ob es nicht ganz davon abhängig gemacht werden kann. Bei der schwer zu erlangenden vollen Klarheit über das Verhältniss beider Principe und weil doch das jetzige einen besonders wichtigen und eigenthümlichen Hauptfall des Principes der Gewöhnung bilden würde, erscheint es jedenfalls angemessen, es auch als ein besonderes hervorzuheben. Namentlich ist es bei Beurtheilung der Menschenschönheit wichtig, dabei jedoch folgender Conflict in Rücksicht zu ziehen.

Es kann der Fall sein, dass gewisse Vorzüge sich häufiger mit einem Uebersteigen oder Untersteigen des mittlern Werthes als mit diesem selbst oder der Annäherung daran associiren, und, insofern sich diess in unserer Erfahrung hinreichend geltend macht, knüpft sich auch nach dem Associationsprincip der ästhetische Vorzug vielmehr an das, was über oder unter dem Mittel ist, als an dieses selbst.

Allgemein scheint auf unser Princip zurückgeführt werden zu müssen, dass uns bei jedem Geschlechte eine gewisse Mitte zwischen zu langen und zu kurzen, zu dünnen und zu dicken, zu magern und zu fetten Formen am besten gefällt, auch der ästhetische Vorzug des griechischen Profils vor dem Profil mit Habichtsnase wie mit Stülpnase darauf zu beruhen.

Die Grösse der Statur insbesondere anlangend, so scheint uns eine gewisse mittlere Grösse des erwachsenen Mannes und Weibes

im Allgemeinen als die normale, und es gefällt uns eine Person besser, insofern sie diese Grösse besitzt, als insofern sie grösser oder kleiner ist; nur hat die Abweichung ins Grössere insofern einen Vortheil vor der Abweichung ins Kleinere voraus, als wir bei übrigens vorhandner Proportionalität der Form an die grosse Gestalt auch die Vorstellung einer grössern Kraft oder Leistungsfähigkeit, hiegegen an die kleinere die Vorstellung einer geringeren knüpfen; doch reicht das nicht hin, die riesenhafte Grösse eines Menschen wohlgefällig erscheinen zu lassen, weil bei zu weiter Abweichung von der Mitte die Missfälligkeit aus dem Grunde unsres Princips das Uebergewicht gewinnt. Inzwischen hindert das nicht, dass wir recht gern einmal einen Riesen wie Zwerg sehen, wenn sich ein solcher sehen lässt, sogar danach laufen, dafür bezahlen, um so mehr, je mehr der eine oder andre von der Normalgrösse abweicht, man kann sagen, je hässlicher er dadurch wird, ohne dass man doch einen Widerspruch gegen das Princip der ästhetischen Mitte darin sehen kann; denn wir möchten, wie schon früher (Th. I, S. 44) gelegentlich geltend gemacht wurde, doch weder die Riesen- noch Zwergesgrösse an schönen menschlichen Personen überhaupt sehen, und nach Massgabe, als sie sich wiederholt, geht der Reiz der Seltenheit und Neuheit verloren, indess wir die mittlere Grösse mindestens angenähert an jeder schönen Person wieder verlangen. Das Gefallen an der Riesen- und Zwergesgrösse ist in der That nur ein Gefallen an der Seltenheit und Neuheit der Grösse oder Kleinheit, nicht an dieser selbst.

So zu sagen die idealen Vorzüge der Menschengestalt verlassen jedoch die Mitte. Ein Gesichtswinkel, welcher sich dem rechten Winkel nähert, gefällt uns besser, als der mittlere unter denen, die wir vor Augen haben. Ein Auge, das grösser ist, ein Mund, ein Fuss, die kleiner sind als die mittlern, sind in ästhetischem Vortheil. Aber nicht desshalb, weil sie die Mitte verlassen, sondern nur sofern sie uns Zeichen von einer höhern edlern, feinern, idealern Constitution sind, dadurch sind, dass wir gewohnt sind, sie in Verbindung damit zu sehen.

XLIII. Princip der ökonomischen Verwendung der Mittel oder des kleinsten Kraftmasses. Frage nach dem allgemeinsten Grunde der Lust und Unlust. Princip von Zöllner. Princip der Tendenz zur Stabilität. Herbartsches Princip.

Wenn ich das, als Princip der ökonomischen Verwendung der Mittel bezeichnete, Princip zuletzt stelle, so ist es nicht, weil ich es für das unwichtigste hielte, sondern weil ich erst zuletzt und zwar von andrer Hand darauf als auf eins der wichtigsten aufmerksam gemacht worden bin; und da es jedenfalls den bisher besprochenen Principen nicht zwanglos untergeordnet werden kann, so füge ich es denselben noch mit den eignen Worten hinzu, die mir darüber von Prof. Vierordt in Tübingen im Laufe einer, wesentlich auf andre Dinge bezüglichen, Correspondenz unter gelegentlicher Bezugnahme auf den ersten Theil dieser Vorschule zugekommen sind, und die ich gern unterschreibe, indem ich zugleich Anlass davon nehme, einiges Allgemeinere anzuknüpfen.

»Unter den, einleitend aufgestellten und sehr triftig motivirten Principen möchte ich noch das »der ökonomischen Verwendung der Mittel« oder wie man das sonst ausdrücken wollte, aufgenommen wissen, und das um so mehr, als dasselbe gerade auch vom Standpuncte der Naturforschung und einer objectiven realen Analyse der Kunstobjecte vollkommen gerechtfertigt ist. In ihrer Schrift über die Gehwerkzeuge haben die Gebr. Weber an mehreren Stellen *) und mit schlagenden Beispielen nachgewiesen, dass das ästhetisch Schöne im Ganzen auch das physiologisch Richtige ist; dass beide sich decken, dass immer das den Eindruck des Schönen (Leichten, Ungezwungenen, Freien) macht, was mit dem Aufwand der möglichst geringen Muskelkraft erreicht wird.«

»Demnach würde jedes Werk der bildenden Kunst, jedes Gedicht u. s. w. immer nur diejenigen Mittel verwenden dürfen, welche zur Erreichung des Zweckes erforderlich sind. Werden weitere, nicht absolut nöthige, wenn auch an sich noch so

*) Namentlich spricht sich das Vorwort S. VII in einem besonderen Passus entschieden in diesem Sinne aus. F.

gerechtfertigte Mittel verwendet, so wirkt ein solcher Pleonasmus ermüdend. Giebt es doch Gedichte, wie das Mignonlied, von denen man sich sagen muss, dass in ihnen nicht ein einziges Wort anders gewählt werden dürfe, d. h. dass die wirklich gewählten Worte die bessten sind.«

Unstreitig lässt sich diess Princip aus doppeltem Gesichtspuncte fassen. Factisch sagt es uns selbst zu, mit möglichst geringem Kraftaufwande viel zu leisten, und so wird es uns auch associativ nach den Th. I, S. 108 gemachten Bemerkungen gefallen, uns gegenüber mit geringem Kraftaufwande viel geleistet zu sehen; aber es werden auch objective Leistungen der Art mindestens zumeist einen geringern innern (psychisch-physischen) Kraftaufwand fordern, um aufgefasst, begriffen, verfolgt zu werden, und insofern durch eine directe Einwirkung gefallen, wie sich wohl weiter ausführen liesse.

Nun könnte man vielleicht daran denken, diess Princip an die Spitze der ganzen Aesthetik zu stellen, indem man alle Lust und Unlust überhaupt von ihm abhängig machte; und wenn Vierordt selbst in Hervorhebung der Wichtigkeit des Principes nicht so weit geht, dürfte es hiegegen im Sinne von Avenarius sein, der in einem interessanten Schriftchen*) dasselbe Princip unter der Bezeichnung »Princip des kleinsten Kraftmasses« an die Spitze der ganzen Philosophie gestellt und dabei mehrfach Gelegenheit genommen hat, Unlustreactionen im Vorstellungsgebiete mit diesem Principe in Beziehung zu setzen. Wirklich mag diess Princip in gar manchen der von uns bisher betrachteten, sich ja überhaupt so vielfach verflechtenden, Principen seine Rolle mit spielen; inzwischen scheint mir Folgendes entgegenzustehen, ein Fundamentalprincip der Aesthetik daraus zu machen.

Dass es uns überhaupt gefalle, möglichst geringe Kraft zu brauchen, lässt sich nicht sagen, sondern nur relativ geringe in Verhältniss zu einer bezweckten Leistung. Und so gälte es für ein Fundamentalprincip der Aesthetik, diese Relation auf einen klaren Gesichtspunct zu bringen, und zwar einen solchen, der nicht blos die Beziehung zu bezweckten Leistungen, um die es

*) Philosophie als Denken der Welt gemäss dem Princip des kleinsten Kraftmasses. Prolegomena zu einer Kritik der reinen Erfahrung. Leipzig. Fues's Verlag. 1876.

sich ja nicht bei jeder Lust und Unlust handelt, sondern der alle Fälle der Entstehung von Lust und Unlust unter sich begreift, was in dem Ausspruche und der Entwicklung des Principes, so weit sie bis jetzt gediehen ist, nicht liegt. Also wird sich freilich diess Princip als ästhetisches Princip wie die übrigen bisher besprochenen gefallen lassen müssen, nur unter den andern mitzuzählen, indess etwas Gemeinsames, nur noch nicht klar und sicher Festgestelltes in allen das eigentlich Zählende bleibt.

Führen wir die hierüber Th. I, S. 11. 12 gemachten kurzen Bemerkungen noch etwas weiter aus.

Manche suchen überhaupt den Grund der Lust darin, dass Alles, was unsere Kraft vermehrt, unsern Lebensprocess erhöht oder die Entwickelung unsers Wesens födert, Lust giebt, hiegegen, was die Kraft, den Lebensprocess herabdrückt, die Entwickelung des Wesens hemmt, Unlust giebt. Aber diese Erklärung ist entweder untriftig oder unklar. Bei Annäherung an den Schlaf sinkt die lebendige Kraft des ganzen Körpers, einschliesslich der Processe, mit welchen die Bewusstseinsthätigkeit in functioneller Beziehung steht*), doch knüpft sich daran keine Unlust; was wird also bei jener Erklärung unter Kraft verstanden? Der grösste Schmerz regt uns oft am heftigsten auf; inwiefern schliesst man das von einer Erhöhung unsrer Lebensthätigkeit aus? Uebertriebene Genüsse zehren so gut an unsrer Lebenskraft als starke Leiden. Was versteht man ferner unter einer Entwicklung unsers Wesens? Sowohl der Begriff der Entwicklung als der Begriff unsers Wesens bleibt hiebei noch zu klären; und wie man diess auch versuchen möge, so wird man dadurch zu keiner scharfen oder zirkelfreien Beantwortung der Frage nach dem letzten Grunde der Lust und Unlust geführt.

Von Unbestimmtheit und Unklarheit jedenfalls frei ist die Ansicht, welche Zöllner in seinem Kometenbuche (1. Aufl. 325 ff.) in Zusammenhange mit allgemeinern Ansichten über die physische Begründung psychischer Thätigkeit aufgestellt hat, wonach Verwandlung von Spannkraft, Potenzialenergie in lebendige Kraft mit Lust, die umgekehrte Verwandlung mit Unlust behaftet ist, indem die Ausdrücke hiebei in exact physikalischem Sinne zu verstehen sind. Insofern jedoch hienach Wachsthum der leben-

*) Vergl. Elem. der Psychophys. II S. 442.

digen Kraft überhaupt mit Lust, Abnahme mit Unlust verknüpft sein müsste, möchte ich diese Ansicht factischen Einwürfen wie den obigen nicht entzogen halten.

Meinerseits bin ich geneigt zu glauben — und von mehr als Glauben lässt sich in diesen Dingen kaum noch sprechen — dass sich von quantitativen Verhältnissen des physischen Processes, womit der psychische in functioneller Beziehung steht*), kurz des psychophysischen Processes, principiell auch nur quantitative Verhältnisse des psychischen abhängig machen lassen, dass hiegegen Lust und Unlust, als qualitative Bestimmtheiten, von einer Form oder einem Formverhältnisse dieses Processes abhängig zu machen sind, das wir, noch ohne es zu kennen, als innere Zusammenstimmung oder Harmonie bezeichnen können, um damit gleich in geläufige Begriffs- und Vorstellungsweisen hineinzutreten (vergl. S. 159). So wird eine Musik weder durch Grösse noch Kleinheit, weder durch Zunahme noch Abnahme der lebendigen Kraft des Schwingungsprocesses, worauf sie äusserlich, und voraussetzlich innerlich, beruht, lustgebend, sondern durch ein Verhältniss des Zusammentreffens und der Wiederkehr zwischen Momenten dieses Processes, das mit dem Ausdrucke harmonisch nicht seiner Beschaffenheit, sondern eben nur seiner lustgebenden Wirkung nach bezeichnet ist; so viel aber liegt doch im geläufigen Begriffe des in sich Zusammenstimmenden oder Harmonischen, dass es kein Quantitätsverhältniss ist, um was es sich wesentlich dabei handelt; und ich meine, der geläufige Begriff in dieser Beziehung ist auch der richtige.

Das hindert nicht, dass Quantitätsverhältnisse hiebei mit ins Spiel kommen, und zwar in doppelter Weise, einmal sofern sie von den für die Entstehung der Lust und Unlust wesentlichen Formverhältnissen mitgeführt werden oder solche mitführen, Einfluss darauf äussern oder davon erfahren, kurz in functionellem Zusammenhange mit den formalen Entstehungsbedingungen der Lust und Unlust stehen, zweitens, sofern eine grössere oder geringere lebendige Kraft in das betreffende Verhältniss eintreten, und dadurch die, ihrer Qualität nach nicht von der Grösse der lebendigen

*) Dass eine solche Beziehung überhaupt statt finde und bei unsrer Frage darauf zurückgegangen werden könne, wird sich nicht leugnen lassen, ohne dass man genöthigt ist, diese Beziehung einseitig materialistisch zu fassen.

Kraft abhängige Lust und Unlust doch quantitativ mitbestimmen kann. So wird jeder unnöthige Umweg, jedes Hinderniss im geläufigen Vorstellungsgange die innere Zusammenstimmung, worin sie auch bestehe, zugleich beeinträchtigen und den Verbrauch an lebendiger Kraft in Verhältniss zu dem steigern können, der im Wege der grössten Zusammenstimmung erzielt worden wäre, hiemit im Sinne der Unlust sein, indess der grössere Verbrauch lebendiger Kraft im Sinne eines in sich zusammenstimmenden hiemit föderlichen Vorstellungsganges im Sinne der Lust ist. Principiell oder fundamental aber hängt die Frage, ob Lust oder Unlust, hiebei immer nicht von der Quantität der in Thätigkeit gesetzten lebendigen Kraft, sondern von der Form ab, in der sie sich äussert.

Hienach werden überhaupt zwei Gesichtspuncte zu unterscheiden sein, aus denen ein Bewegungszustand lustvoller oder unlustvoller werden kann. Aus einem gewissen Gesichtspuncte wird er um so lustvoller oder unlustvoller sein, je nachdem er in sich zusammenstimmender, harmonischer, oder mehr vom Verhältnisse der Harmonie abweichend ist, worin immer dieses Verhältniss bestehen möge, indess es eine Breite der Indifferenz zwischen beiden Zuständen giebt, worin Lust wie Unlust unter der Schwelle bleiben. Aus einem andern Gesichtspuncte, in einem andern Sinne aber wird Lust und Unlust auch wachsen oder abnehmen können, nach Massgabe als eine stärkere oder schwächere lebendige Kraft in das harmonische oder disharmonische Verhältniss eingeht, und auch von dieser Seite her, nämlich vermöge Schwäche der lebendigen Kraft, unter der Schwelle bleiben können. Zwar kann eine leise Musik uns unter Umständen besser gefallen als eine starke, und gefällt sicher besser als die stärkstmögliche. Aber es wird sein, weil unter den gegebenen Umständen die schwächere harmonischer zu dem übrigen System unsrer Bewegung ist, und jede zu starke (wie zu lange fortgesetzte) Bewegung gewisser Art in einem Theile unsres Systems Disharmonie in das Ganze bringt; denn ohne Einfluss auf die Formverhältnisse der Bewegung können die Quantitätsverhältnisse derselben nicht sein, aber nur durch diesen Einfluss werden sie lust- oder unlustgebend sein. Uebrigens wird lebendige Kraft auf Geschwindigkeiten höherer Ordnung als die erste (Geschwindigkeitsänderungen, die zu unbestimmter Höhe ansteigen können) zu beziehen sein, wenn die

Psychophysik Solches überhaupt fodern sollte. (Vergl. Elem. d. Psychoph. II. 32.)

Wenn bei diesen ganz allgemeinen Betrachtungen die Natur der harmonischen und disharmonischen Bewegungsverhältnisse noch unbestimmt gelassen werden kann, so tritt doch die Frage danach bei jedem Versuche eines näheren Eingehensauf den Grund der Lust und Unlust auf, und ist fundamental für eine psychophysische Begründung der ganzen Aesthetik, um welche Begründung es sich jedoch in dieser Schrift nicht gehandelt hat und bei der Unsicherheit in diesen Dingen nicht handeln konnte. Wenn man aber verlangen sollte, um die vorigen allgemeinen Betrachtungen nicht ganz in der Luft schwebend zu finden, dass wenigstens eine mögliche Ansicht über das betreffende Formverhältniss als Grund von Lust und Unlust aufgestellt werde, so ist eine solche von mir schon früher beiläufig in dem Schriftchen »Einige Ideen zur Schöpfungs- und Entwicklungsgeschichte der Organismen« aufgestellt worden, und zwar in Abhängigkeit von einem allgemeinen Princip, welches ich das Princip der Tendenz zur Stabilität nenne. Hierüber einige Worte.

In Kürze bezeichne ich mit dem Ausdrucke »stabel« einen Bewegungszustand, welcher die Bedingungen seiner Wiederkehr einschliesst, also abgesehen von Störungen wirklich periodisch wiederkehrt, indem die Rückkehr zum ersten Zustande auch die Rückkehr zu den Bedingungen einer neuen Wiederkehr ist. Ein solcher Zustand kann nicht nur von einzelnen Theilchen, sondern auch einem Systeme von Theilchen gelten; und die Bedingungen davon hängen für das Einzelne und das Ganze zusammen. Es kann sein, dass er nicht alle Bestimmungen eines Bewegungsprocesses zugleich, sondern nur diese oder jene betrifft. Ich suche in obigem Schriftchen zu zeigen, dass die gesammten Processe der Welt dahin streben, diesen Zustand zu erreichen oder sich ihm immer mehr zu nähern, dass alle Zweckmässigkeitstendenzen der Natur dieser allgemeinen Tendenz sich unterordnen lassen, dass etwas Einzelnes in das Ganze passt und das Ganze der Erhaltung des Einzelnen dient, sofern beider Processe zu einem stabeln Vorgange zusammenstimmen, und weise endlich (S. 94) darauf hin, dass die factische Beziehung, die im Reiche des Bewussten zwischen Streben, Lust und Unlust besteht, derartig sein könnte, dass nach Massgabe der Annäherung an den stablen Zustand über eine ge-

wisse Gränze hinaus Lust, nach Massgabe der Entfernung davon über eine gewisse Gränze hinaus Unlust bestände, indess ein Indifferenzzustand von gewisser Breite dazwischen bliebe.

Genauer zugesehen nähert sich ein Zustand der Stabilität in unserm Sinne um so mehr oder wird kurz gesagt um so stabler, eine je regelmässigere Periode die Bewegungen der einzelnen Theilchen einhalten, und je mehr sich die Perioden der verschiedenen Theilchen der Commensurabilität unter einander nähern; Erklärungen, die freilich noch nicht Alles sagen, was zur völligen Bestimmtheit nöthig ist, aber für ein allgemeines Aperçu genügen können.

Hiemit wäre der harmonische und disharmonische Bewegungszustand dahin erläutert, dass die bis zur Lust gehende Annäherung an den stabeln Zustand mit ersterm, die bis zur Unlust gehende Abweichung davon mit letzterm Namen bezeichnet würde. Mit der Lust an dem harmonischen Zustande ist aber zugleich das Streben ihn zu erhalten oder durch grössere Annäherung an die Stabilität zu steigern, mit der Unlust am disharmonischen Zustande das Streben, ihn zu beseitigen, solidarisch.

Je nach einer beschränktern oder erweiterten Ansicht von den Bewusstseinsverhältnissen der Welt ist diese functionelle Beziehung der Lust und Unlust zur physischen Unterlage des Psychischen auf Menschen und Thiere zu beschränken oder auf das Gesammtsystem der Weltprocesse auszudehnen, wovon aber nur Letzteres eine consequente Durchbildung der Ansicht gestattet.

Jeder Process im Gebiete der Endlichkeit, welcher den Bedingungen der Stabilität für sich genügt, kann doch noch im Verhältnisse der Instabilität zu andern Processen der Welt sein, sofern seine Bewegungen incommensurabel dazu sind; ja so lange nicht die Gesammtheit der Weltprocesse den Bedingungen der Stabilität vollständig genügt, wird kein Theilprocess derselben solchen vollständig, dauernd und nach allen Beziehungen für sich genügen können, ohne in instabeln Verhältnissen zu andern Processen der Welt zu bleiben, und damit einer Tendenz zur gegenseitigen Anpassung und hiemit Abänderung zu unterliegen, so dass zu Gunsten wachsender Stabilität des Ganzen die des Einzelnen zeitweis leiden kann, bis dasselbe durch die demgemässen Aenderungen an dem Stabilitäts-Gewinn des Ganzen selbst Theil nimmt. Was aber so von dem Gesammtprocesse der Welt in Bezug zu dessen Theil-

processen gilt, gilt auch von dem Gesammtprocesse eines Individuum in Bezug zu seinen Theilprocessen; nur dass der Gesammtprocess eines Individuum immer noch ein Theilprocess des gesammten Weltprocesses bleibt. Hierin liegen mannichfache Conflicte zwischen den Bedingungen der Lust und Unlust, zwischen Streben und Gegenstreben begründet.

Voraussetzlich schliesst die Zusammenhaltung der Vorstellung und des Willens auf einen bestimmten Zweck oder Beschäftigung durch eine einheitlich verknüpfte Mannichfaltigkeit Bedingungen der Stabilität des hiebei unterliegenden psychophysischen Processes ein; und wo weder Eins noch das Andre vorhanden ist, tritt entweder die Unlust der Langeweile ein, indem der eigne Gang der Vorstellungen kein Band, was sie in ein stables Verhältniss brächte, zu finden vermag, oder die Unlust eines zersplitterten Eindrucks Seitens von aussen aufgedrungener Vorstellungen. Wenn aber auch der lustvollste einheitliche Eindruck sich bald abstumpft, so mag sich diess theils darauf schreiben lassen, dass die für denselben disponible lebendige Kraft sich nach der Einrichtung des Organismus erschöpft, theils dass die einseitige Beschäftigung durch diesen Eindruck, wodurch doch nur ein Theil oder eine Seite des psychophysischen Systems in ein stables Verhältniss versetzt wird, dasselbe übrigens mehr und mehr in instabeln Zustand gerathen lässt und dadurch ein Streben, die Beschäftigung zu wechseln, hervorruft.

Obwohl ich glaube, dass in der hier aufgestellten Ansicht jedenfalls ein, freilich genauerer Bestimmung noch sehr bedürftiger, Kern des Richtigen liegt, verzichte ich doch auf eine eingehendere Erörterung derselben und weitere Anwendung auf die ästhetischen Verhältnisse, da ich die Ansicht damit doch nicht ihres hypothetischen Charakters zu entkleiden und durch sichre und klare Ableitungen daraus die bisher entwickelten Specialprincipe zu ersetzen und entbehrlich zu machen vermöchte. Ueberhaupt müssten wir weiter in der Psychophysik sein, in welche die Frage nach der physischen Begründung von Lust und Unlust gehört, als wir sind, ehe der Versuch solcher Ableitungen gelingen könnte, und wäre er gelungen, so würden wir zwar eine psychophysische Aesthetik, aber nicht eine Aesthetik in heutigem Sinne und nach heutigem Bedürfnisse haben, welche von der innern physischen

Unterlage unsrer Seelenzustände und Seelenbewegungen überhaupt absieht.

Nun zweifle ich freilich, dass sich überhaupt auf rein psychischem Gebiete ein letzter verknüpfender Gesichtspunkt für die Entstehung aller Lust und Unlust wird finden lassen, der eine klare und zureichende Ableitung aller ästhetischen Gesetze daraus gestattete. Aber ist nicht vielleicht im Herbartschen System diesem Bedürfnisse entsprochen? Hat es doch in der Psychologie eine neue Bahn eingeschlagen, und liegt nicht auch das, was wir in dieser Beziehung suchen möchten, auf dieser Bahn?

Meinerseits vermöchte ich es aus folgenden zwei Gesichtspuncten nicht da zu finden.

Herbart macht die Entstehung der Lust und Unlust von gegenseitigen Föderungs- und Hemmungsverhältnissen der Vorstellungen abhängig*), aber er hat nicht klar zu machen vermocht, wie die Entstehung der sinnlichen Lust und Unlust unter diesen Gesichtspunct tritt. Denn wenn Herbart (Ges. W., V. S. 30) sagt: »Die angenehmen Gefühle im engsten Sinne nebst ihren Gegentheilen [worunter er die rein sinnlichen versteht] müssen betrachtet werden als entspringend aus Vorstellungen, die sich aber nicht einzeln angeben lassen, ja die vielleicht aus physiologischen Gründen gar nicht gesondert können wahrgenommen werden«, so liegt hierin einerseits von selbst das Zugeständniss, dass die Anwendbarkeit der Hemmungslehre hier auf einen dunklen Punct stosse, andrerseits werden physiologische Bedingungen, von denen man abstrahirt sehen möchte, doch zu Hülfe genommen.

Abgesehen aber hievon vermöchte ich mich den fundamentalsten Voraussetzungen und Unterlagen der Herbartschen Hemmungslehre überhaupt nicht zu fügen, indem ich sie mit einer unbefangenen Auffassung und scharfen Analyse der Thatsachen nicht verträglich finden kann.

Zu solchen Puncten rechne ich:

1) Dass eine Mehrheit im Bewusstsein unterschiedener Vorstellungen nicht zugleich bestehen kann, also auch von dem, was in räumlicher Ausdehnung zugleich besteht, nur eine Aufeinanderfolge punctueller Vorstellungen möglich ist. — 2) Dass Vorstellungen aus verschiedenen Sinnesgebieten, sog. disparate Vorstellungen, einander abgesehen von ihren Complexionen nicht zu verdrängen, im Bewusstsein zu beschränken im Stande sind, also

*) Lehrb. d. Psychol. § 34 ff. und § 95 ff. (ges. W., V. S. 30 ff. u. S. 70 ff.)

z. B. die bei astronomischen Beobachtungen bestehende Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, den Schlag einer Uhr mit dem Durchgang eines Sterns durch den Faden des Fernrohrs gleichzeitig aufzufassen, nur auf Complication der Gehörsvorstellung des Uhrschlages mit Vorstellungen aus dem Gebiete der Sichtbarkeit, als wie der Uhr selbst, wenn nicht gar auf Störung von physiologischer Seite her, beruhe. — 3) Dass ungleichartige (nicht disparate) Vorstellungen, welche auf verschiedene Raum- oder Zeitpuncte bezogen, im Bewusstsein zusammentreffen, sich nach Massgabe ihres Gegensatzes in der Deutlichkeit der Auffassung vielmehr beschränken als contrastmässig heben. — 4) Dass die Theilung der Aufmerksamkeit zwischen an sich gleichartigen Vorstellungen, vermöge deren jede minder deutlich aufgefasst wird, vielmehr auf Ungleichheiten der Lage u. dgl. als auf wirklicher Theilung der auffassenden Kraft beruhe. — 5) Dass eine Berücksichtigung physischer (physiologischer) Einflüsse auf das Psychische wohl so weit, aber nicht weiter, zugezogen wird, als in unbestimmter Weise auf solche Einflüsse geschoben werden kann, was im reinen Vorstellungsleben zu vorigen Sätzen nicht passen will, ohne dem functionellen Abhängigkeitsverhältniss zwischen physischer und psychischer Thätigkeit in seiner ganzen Ausdehnung und mit Rücksicht auf die gesammten Erfahrungen gerecht zu werden.

Dass Herbart mit der formell präcisesten Anwendung, ja Hauptanwendung, die er überhaupt von seiner Hemmungslehre auf ästhetische Verhältnisse gemacht, d. i. auf die musikalischen Consonanzen und Dissonanzen*), Schiffbruch gelitten, wird man kaum mehr in Abrede stellen. Seine auf Exactheit Anspruch machende Auffassung und Darstellung dieser Verhältnisse und die diesen Anspruch befriedigende derselben Verhältnisse Seitens Helmholtz sind nämlich völlig disparat, lassen keine Zurückführung auf einander zu, und die Herbartsche in ihrer wunderlichen Geschraubtheit erscheint dabei so sehr in Nachtheil, dass der, übrigens auf Herbart fortbauende, Zimmermann die Auffassung von Herbart gegen die von Helmholtz einfach hat fallen lassen.

Nach Allem also halte ich die Frage nach einem allgemeinen Grunde der Lust und Unlust noch nicht erledigt, indem ich die von Andern darüber aufgestellten Ansichten unzulänglich finde, auch von der Hypothese aber, die ich selbst darüber aufgestellt, die sichre Begründung und klare Durchführbarkeit noch nicht darzuthun vermöchte. Immerhin glaube ich, sie einer fernern Beachtung empfehlen zu dürfen.

---

*) Ges. W. II. S. 45. VII. S. 3. 216.

XLIV. Anhangsabschnitt über die gesetzlichen Massverhältnisse der Galleriebilder.

1) Vorbemerkungen.

Ich gebe diesen Abschnitt als Anhang, weil er vielmehr einen ästhetisch interessanten Gegenstand betrifft, als dass er selbst ein erhebliches ästhetisches Interesse hätte, obschon ihm nach Abschnitt XXXIII ein solches doch nicht ganz fehlt. Man kann nämlich zu den dort angestellten Betrachtungen die genauen Durchschnittsmasse und von mir sogenannten Normalwerthe verschiedener Bilderklassen (Genre, Landschaft u. s. w.) aus dem Folgenden entnehmen, dabei sich überzeugen, dass, welche Bilderklasse man ins Auge fassen mag, das Verhältniss der grösseren zur kleineren Dimension durchschnittlich viel kleiner als das des goldnen Schnittes ist. Auch mag man vielleicht einiges praktische Interesse daran nehmen, wie viel Bilder gegebener Klasse (abgesehen vom Rahmen) eine Wand nach Höhe oder Breite aufzunehmen vermag, und in welchem durchschnittlichen Verhältnisse Bilder verschiedener Klassen überhaupt in Gallerieen vorkommen; über was Alles sich Data im Folgenden finden.

Inzwischen würden diese Puncte von im Ganzen nur unerheblichem Interesse keinesweges zu einer so ausnehmend umständlichen und mühseligen Untersuchung der Massverhältnisse der Galleriegemälde Anlass gegeben haben, als ich darauf gewandt habe. Es tritt aber diese Untersuchung hinein in eine, seit lange von mir unternommene, bisher noch nicht abgeschlossene, allgemeinere Untersuchung über die gesetzlichen Massverhältnisse von Collectivgegenständen (d. h. Gegenständen aus unbestimmbar vielen nach Zufallsgesetzen variirenden Exemplaren, wie solche in verschiedensten Gebieten vorkommen,) wovon die artistischen eine besondre Abtheilung bilden. In dieser allgemeinen Untersuchung aber nimmt die Untersuchung der Dimensionen der Galleriegemälde eine wichtige Stelle ein, da die Galleriegemälde aus Gesichtspuncten, von denen ich unter 6) spreche, vor vielen andern Collectivgegenständen geeignet erscheinen, einer, früher*) gelegentlich

*) In der Abhandlung »Ueber den Ausgangswerth der kleinsten Abweichungssumme. Leipzig. Hirzel 1874.« S. 10 ff.

von mir aufgestellten und seitdem weiter entwickelten, Theorie über die allgemeinen Vertheilungsgesetze der Masse von Collectivgegenständen zum Prüfstein zu dienen, und weil sie eine entschiedene Bestätigung derselben gewähren; ja ich gestehe, diese Untersuchung blos desshalb an diesem, doch nur sehr beiläufige Anknüpfungspuncte dafür darbietenden, Orte mitzutheilen, weil ich sonst vielleicht überhaupt nicht mehr dazu kommen würde sie mitzutheilen, es aber Schade sein möchte, wenn die Resultate einer Untersuchung, deren Mühe sich kaum jemand wieder nehmen dürfte, verloren giengen, da ihre Tragweite auf das ganze Gebiet der Collectivgegenstände übergreift, über deren gesetzliche Massverhältnisse bisher noch gar nichts Genügendes vorlag. Denn eine, von Quetelet (in s. Lettres sur la probabilité) aufgestellte, scheinbar sehr ansprechende, Theorie über die, im Folgenden mit zur Sprache kommenden, weil die Galleriebilder in hohem Grade mit treffenden, asymmetrischen Vertheilungsverhältnisse der Collectivgegenstände hat sich nach meiner Untersuchung nicht blos bei dem hier behandelten Gegenstande, sondern überhaupt, mit den Thatsachen ganz unvereinbar gezeigt.

Abgesehen von jenem unerheblichen ästhetischen und diesem erheblicheren mathematischen Interesse kann die folgende Untersuchung doch auch ein allgemeineres Interesse dadurch in Anspruch nehmen, dass sie eine so zu sagen geheim in den Dimensionsverhältnissen der Gemälde steckende, mit Collectivgegenständen von ganz abweichender Natur gemeinsame, Gesetzlichkeit ans Licht zieht, die man bei diesen Erzeugnissen freier menschlicher Thätigkeit nicht zum Voraus vermuthen dürfte.

In der That sollte man für den ersten Anblick meinen, dass die Bildergrössen von so mannichfachen, zufällig wechselnden, Verhältnissen des Inhaltes, des Raumbedürfnisses, der Subjectivität der Künstler und sonst Zufälligkeiten abhängen, dass von gesetzlichen Massverhältnissen derselben überhaupt nicht die Rede sein könnte. Hiegegen wird man vielleicht nicht ohne Verwunderung folgends sehen, dass sich manches ganz Allgemeingültige darüber für alle Bilderklassen, so wie manches charakteristisch Verschiedene für die verschiedenen Klassen, aussagen lässt. Jede Klasse und Abtheilung ist durch gewisse Hauptwerthe (M, G, C, D′, D) andern gegenüber charakterisirt, und verstehen wir unter Vertheilung die Bestimmung, wie viel Bilder von gegebener Höhe h und Breite b

unter einer gegebenen grossen Zahl von Bildern gegebener Klasse und Abtheilung vorkommen, oder anders ausgedrückt, wie sich die Zahl einer gegebenen Art von Bildern nach ihrer Höhe und Breite vertheilt, so zeigen die Vertheilungstafeln aller Klassen und Abtheilungen denselben Hauptgang der Vertheilung, der sich aber nach der Grösse und Lage der Hauptwerthe darin specialisirt; ja man kann in den gut definirten Klassen und Abtheilungen, nach Bestimmung weniger Constanten (D', 𝔡,, 𝔡') aus der Erfahrung, zum Voraus berechnen, wie viel Bilder von gegebener Höhe und Breite unter einer gegebenen grossen Zahl derselben zu erwarten sind. *)

Als Bilderklassen unterscheide ich hier religiöse, mythologische, Genre-, Landschafts- und Stillleben-Bilder, wie unter 7) näher angegeben werden wird. Auf diese Klassen nämlich hat sich die Untersuchung erstreckt; doch sind aus weiterhin anzugebenden Gründen die religiösen und mythologischen nur zu wenigen Bestimmungen mit zugezogen worden. In jeder Klasse aber sind, wie schon im 33. Abschn. bemerkt, zwei Abtheilungen zu unterscheiden, nämlich von Bildern, in denen die Höhe h grösser als die Breite b ist, und solchen, von denen das Umgekehrte gilt, erstere mit $h > b$, letztere mit $b > h$ zu bezeichnen. Zwischen beiden Abtheilungen sind die nach 4) sehr selten vorkommenden quadratischen Bilder, abwechselnd, wie sie sich darboten, gleich vertheilt worden. **) Es sind aber auch aus der Zusammenrechnung

---

*) Der Mathematiker denkt hiebei natürlich gleich an das Gausssche Gesetz zufälliger Abweichungen als normirend; aber diess gilt in der von Gauss aufgestellten Fassung nur für Symmetrie der Abweichungen bezüglich des arithmetischen Mittels, die bei Gemäldedimensionen nicht besteht, und für arithmetische (nicht verhältnissmässige) Abweichungen, womit man bei Gemäldedimensionen nicht auskommt. Es lässt sich aber, wie unter 6) zu zeigen, das Gausssche Gesetz durch gewisse Modificationen für unsern Fall anwendbar machen, und der Hauptzweck der Untersuchung ist dahin gegangen, diese Modificationen theoretisch zu bestimmen und erfahrungsmässig zu bewähren.

**) Diess ist jedenfalls richtiger, als sie sowohl der einen als andern Abtheilung ganz zuzurechnen, weil bei den als quadratisch aufgeführten Bildern doch bald die eine, bald die andre Dimension um etwas grösser als die andre sein wird, nur dass die Messung sehr kleine Unterschiede nicht berücksichtigt.

der Exemplare beider Abtheilungen Bestimmungen gezogen, welche für das h oder b derselben gemeinsam gelten.

Hienach nun bedeutet z. B. h, h > b Höhenmasse von Bildern, deren h > b, ferner b, h > b Breitenmasse von Bildern, deren h > b u. s. f.; endlich Combin. b oder Combin. h Breitenmasse oder Höhenmasse von Bildern der vereinigten Abtheilungen h > b und b > h.

Zur genaueren Beurtheilung der folgenden Data gehören noch manche Nebenangaben, die ich zu grösserem Theile erst unten unter 7) im Zusammenhange gebe. Zunächst nur Folgendes.

Es sind nur Galleriebilder und zwar aus den 22 unter 7) angegebenen öffentlichen Gallerieen gemessen oder vielmehr die, in den Galleriekatalogen angegebenen, Masse, auf die Bildergrösse im Lichten des Rahmens gehend, benutzt, und der Vergleichbarkeit halber alle auf metrisches Mass reducirt.

Als Einheit der Masse gilt daher auch folgends ausnahmslos der Meter = 3,1862 preuss Fuss = 3,0784 paris. Fuss. Für den Flächenraum h b vergleicht sich 1 Qu. Meter mit 10,156 preuss. Qu. F. oder 9,477 par. Qu. F.

Hier und da wird man im Folgenden einer Zahl ein ! beigefügt finden, was bedeutet, dass sie auffällig ist, ohne dass eine Controle ihrer Bestimmung zu einer Aenderung derselben geführt hat.

2) Vertheilungstafeln und Bestimmungsstücke der Galleriebilder.

Unter einer Vertheilungstafel verstehe ich eine Tafel, welche die vorkommenden Masse nach ihrer Grösse geordnet aufführt und jedem Masse die Zahl, wie oft es vorkommt, beifügt. In meinen unmittelbar auf die Kataloge gestützten originalen Vertheilungstafeln schreiten die Masse überall um 0,01 Meter (= 4,59 preuss. Lin., = 4,43 par. Lin.) vor; unten aber gebe ich Tafeln, welche die Zahlen für grössere Intervalle, hiermit für eine Mehrheit von Masswerthen, zusammenfassen.

Blickt man auf die Originaltafeln, so sieht man darin die den Massen beigegebenen Zahlen sich so unregelmässig ihrer Grösse nach folgen, dass man in der That meinen sollte, an eine Regel sei nicht zu denken. Zur Probe gebe ich ein Stück aus der, im Ganzen 775 Exemplare befassenden, Vertheilungstafel für Genre h, h > b,

also nach angegebener Bezeichnungsweise für die Höhenmasse h bei Genrebildern, deren Höhe grösser als die Breite ist.

I. Probe aus den originalen Vertheilungstafeln (Genre h, h > b).

Mass	Zahl	Mass	Zahl
0,29	13	0,40	9
30	15	41	17
31	13	42	14
32	20	43	14
33	21	44	12
34	9	45	15
35	17	46	10
36	13	47	17
37	22	48	10
38	26	49	12
39	8	50	4
		51	12

u. s. w.

Es kamen also 21 Bilder auf das Höhenmass 0,33 Meter, blos 9 auf 0,34 Meter, dann wieder 17 auf 0,35 Meter u. s. f. Aehnlich stellt sich die ganze Tabelle für Genre h, h > b dar, und stellen sich alle Tafeln der andern Klassen und Abtheilungen dar, was der Behauptung, dass die Vertheilung der Galleriebilder bestimmten Regeln unterliege, direct zu wiedersprechen scheint.

Inzwischen ändert sich die Sache und nehmen die Tafeln gleich ein ganz andres Aussehen an, wenn man die Zahlen für grössere, nur immer gleiche, Massintervalle zusammenfasst, also z. B. statt die Zahl für jedes um 0,01 Meter vom folgenden verschiedene Mass besonders aufzuführen, die Zahlen für ganze Intervalle von 0,1 Meter Grösse (= 3,82 preuss. Zoll, = 3,69 paris. Zoll) also für das Zehnfache der Originaltafeln, zusammenfasst. Hier folgen die so reducirten Tafeln für beide Abtheilungen von Genre und Landschaft, und h > b von Stillleben, wonach z. B. 133 Höhenmasse von Genrebildern, deren Höhe grösser als die Breite, im Intervall von 0,2 bis 0,3 Meter Höhe enthalten sind. Die Totalzahl m der Exemplare jeder Klasse und Abtheilung ist unten angegeben. Vielen Zahlen der Tabelle sieht man eine decimale 0,5 beigefügt. Diess rührt daher, dass Zahlen, die auf den Gränzwerth eines Intervalles selbst fielen, halb dem einen halb

dem andern der dadurch geschiedenen Intervalle zugerechnet worden sind, was bei ungeraden Zahlen eine halbe Einheit mitführt. So hat sich z. B. aus dem S. 277 gegebenen Stück der

II. Vertheilungstafeln für Genre, Landschaft und Stillleben.

Mass-Intervalle (Meter)	Genre h > b		Genre b > h		Landschaft h > b		Landschaft b > h		Stillleben h > b	
	h	b	h	b	h	b	h	b	h	b
0 —0,1	0	5	0	0	0	0	6,5	1,5	0	0
0,1—0,2	30,5	88	23	6	2	8,5	66	48	0	4
0,2—0,3	133	190,5	90,5	88,5	17,5	23	200,5	90	10,5	16,5
0,3—0,4	161	167,5	109	78,5	26,5	53,5	278,5	166	14,5	44
0,4—0,5	127,5	100,5	114,5	80,5	32,5	40	257,5	189	50,5	45
0,5—0,6	75,5	62,5	79,5	75,5	22	38	219	168	27	51
0,6—0,7	70	58,5	65,5	86	41,5	21	165	202	31,5	45
0,7—0,8	47	31,5	40,5	34,5	25	13,5	139	135,5	29	32
0,8—0,9	39,5	18	28	63,5	8,5	20	79	139,5	38	22
0,9—1,0	20,5	21	33	36,5	20,5	14	93	125,5	23,5	17,5
1,0—1,1	12,5	8	17	26,5	13,5	8,5	69	78	17,5	12
1,1—1,2	14,5	10	25,5	29	10	9	45	63	14,5	2,5
1,2—1,3	12,5	2,5	24	24	6,5	5	36,5	58,5	16	6,5
1,3—1,4	12,5	1,5	11	12	7,5	2	28,5	71,5	5,5	3
1,4—1,5	7,5	3	15	19	7,5	10	19,5	39	2	1
1,5—1,6	11	2,5	6	9,5	5	9,5	29	33,5	1	8
Rest.	3	2,5	20	82,5	36	11,5	62,5	215,5	17	3
m	775	775	702	702	282	282	1794	1794	308	308

Originaltafeln für Genre b, h > b die in der vorstehenden Tafel gegebene Zahl 161 für das Intervall 0,3 bis 0,4, und 127,5 für 0,4 bis 0,5 ergeben. Will man die Masszahlen von h oder b für das combinirte h > b und b > h haben, so braucht man blos die Masszahlen beider Abtheilungen dafür zu addiren.

Man sieht, dass die Vertheilung überall wesentlich denselben Gang befolgt. Ueberall giebt es ein Intervall, nennen wir es das Hauptintervall, worin die im Druck hervorgehobene Masszahl ein Maximum ist, von wo an nach beiden Seiten die Masszahlen rasch abnehmen, und zwar liegt das Hauptintervall dem obern Ende der Tafel, welches mit den kleinsten Massen anfängt, viel näher als dem untern, welches mit den grössten Werthen abschliesst, was sogar noch viel auffälliger sein würde, wenn nicht die Zahlen für alle Masse über 1,6 Meter in Bausch und Bogen (als Rest) zusammengefasst wären. Hiemit bietet die Tafel ein besonders interessantes Beispiel eines Collectivgegenstandes von sehr stark asymmetrischer Vertheilung dar. Dabei sieht man, dass der Gang der Werthe vom Hauptintervall ab nach beiden Seiten sich einem regelmässigen sehr genähert hat. Hier und da freilich, so namentlich bei Genre b, b > h, Landschaft h, h > b und b, b > h, finden auch noch starke Unregelmässigkeiten statt, und fehlen nirgends bei den kleinen Zahlen im untersten Theile der Tafel; aber es lässt sich voraussetzen, dass diese vollends verschwinden oder sich doch sehr mindern würden, wenn eine viel grössere Zahl der Exemplare zu Gebote gestanden hätte, so wie sie sich auch um so mehr ausgleichen, in je grössere Intervalle man die Masse zusammenfasst. Man rechne z. B. die Masszahlen für je zwei aufeinanderfolgende Intervalle zusammen, so wird diess sehr spürbar. Ja stände eine sehr grosse Zahl von Massen zu Gebote, so möchten bei günstiger Bestimmungsweise der Klassen selbst die grossen Unregelmässigkeiten verschwinden, welche sich in dem Probestück S. 277 bei Fortschritt der Masse um 0,01 Meter zeigen.

Einen ganz ähnlichen Gang als die Genre-, Landschafts- und Stillleben-Bilder zeigen auch die religiösen und mythologischen, nur dass bei diesen Klassen, unstreitig wegen ungünstiger Zusammenfassung der darunter gerechneten Bilder, worüber 7) nachzusehen, einige sehr grosse Unregelmässigkeiten im Gange bleiben, die sich kaum durch vergrössertes m ausgleichen dürften, daher sich diese Klassen nicht zur Prüfung der Vertheilungsgesetze eignen

und nicht so weit von mir durchgearbeitet worden sind als die andern. Von Stillleben b > h lag überhaupt nur die für eingehende Untersuchungen in diesem Felde zu kleine Zahl 204 vor, daher auch hier verhältnissmässig stärkere Unregelmässigkeiten geblieben sind, als dass sich eine vollständige Durcharbeitung gelohnt hätte.

In Rücksicht dessen stelle ich allgemein in den folgenden Tabellen Genre und Landschaft, als die am vollständigsten durchgearbeiten Klassen, voran, religiöse und mythologische Bilder, als die am wenigsten durchgearbeiteten, zuletzt.

Will man eine genauere vergleichende Charakteristik der Massverhältnisse der Galleriegemälde (oder überhaupt eines Collectivgegenstandes*) haben, so muss man aus den Vertheilungstafeln gewisse Werthe ableiten, welche ich Bestimmungsstücke nenne und wovon ich die wichtigsten, M, G, C, D′, D, als Hauptwerthe in folgender Tabelle vereinige, unter Vorausstellung der Zahl der Exemplare m, woraus sie abgeleitet sind.**) Folgends die Bedeutung der Buchstaben und hiemit der Hauptwerthe, zu deren Bezeichnung dieselben dienen. Unter a wird in folgender Erläuterung ganz allgemein das Mass der Höhe oder Breite eines einzelnen Exemplars verstanden.

M, arithmetisches Mittel, durch Summation aller a der gegebenen Klasse und Abtheilung, und Division mit der Zahl m derselben erhalten.

G, geometrisches oder Verhältnissmittel, der Werth, welcher in gleichem (zusammengesetzten) Verhältniss von grössern Massen überstiegen und von kleinern unterstiegen wird, so zu erhalten, dass man die Summe der Logarithmen aller a mit m dividirt, und zum Quotienten die Zahl in den Logarithmentafeln sucht. Ist mathematisch nothwendig stets etwas kleiner als M.

---

*) Man wird leicht erkennen, dass ich beim Eingehen auf die folgenden Specialitäten das allgemeinere Interesse der Behandlung solcher Gegenstände im Auge habe. Die Galleriegemälde bieten nur eben ein geeignetes Beispiel der Erläuterung dessen, worauf dabei überhaupt zu achten, dar.

**) Die Ableitung dieser Hauptwerthe so wie aller folgenden Bestimmungsstücke ist direct aus den Originaltafeln von der Form der Tabelle I, nicht aus den reducirten Tafeln von der Form der Tabelle II geschehen; da durch die Reduction zwar die Uebersichtlichkeit wächst, aber die Möglichkeit genauer Ableitungen sich mindert, bei welchen die zufälligen Unregelmässigkeiten sich durch Menge und Richtungsgegensatz zu compensiren haben.

C, Centralwerth oder Werthmitte, der Werth, der in einer nach der Grösse der Masse a geordneten Reihe die mittelste Stelle einnimmt, also eine gleiche Zahl, nicht wie M eine gleiche Summe, von Abweichungen nach beiden Seiten von sich abhängig hat. (Genauigkeits halber von mir aus jedem der 4 Intervalle von 0,04 Grösse, in welchen C liegt, durch Interpolation besonders bestimmt, und das Mittel der, im Allgemeinen wenig von einander abweichenden, Bestimmungen genommen.)

D, einfach dichtester Werth, d. i. der Werth, bezüglich dessen die Abweichungen (nicht verhältnissmässig dazu, sondern einfach, absolut, arithmetisch genommen,) um so seltener werden, je grösser sie sind, und um den sich daher die Einzelwerthe a am dichtesten zusammendrängen, oder welcher bei Theilung der Vertheilungstafel in gleiche kleine Intervalle die Mitte dessen bildet, welches die grösste Zahl von Massen a einschliesst, die Unregelmässigkeiten der Vertheilungstafel dabei als ausgeglichen vorausgesetzt.

D′, dichtester Verhältnisswerth (im 33. Abschn. als Normalwerth aufgeführt), d. i. der Werth, bezüglich dessen die Abweichungen um so seltener werden, je grösser sie in Verhältniss dazu sind, mathematisch dadurch bestimmbar, dass man alle a durch ihre Logarithmen ersetzt, den dichtsten Werth dieser Logarithmen im selben Sinne und derselben Weise sucht, als der einfach dichtste Werth D aus den a selbst gesucht wird, und zu dem so erhaltenen Werthe D_{log} oder log D′ die Zahl D′ in den Logarithmentafeln sucht. Fällt nicht mit D selbst genau zusammen, da die Logarithmen anders als die zu ihnen gehörigen Zahlen fortschreiten, sondern ist stets etwas grösser. *)

Da die auf Beobachtung gegründeten Vertheilungstafeln noch

*) Man könnte allerdings meinen, dass der aus dem dichtesten logarithmischen Werthe log D′ gefundene dichteste Verhältnisswerth D′ mit D selbst überall zusammenfallen müsse; denn wenn sich in einer Vertheilungstafel auf ein gewisses a die grösste Zahl häuft, so dass diess a als D auftritt, so bleibt dieselbe Maximumzahl auch noch auf dem Logarithmus derselben haften, nachdem man alle a auf ihre Logarithmen gebracht hat. Aber factisch kann man weder D noch D′ nach der Maximumzahl bestimmen, welche auf einen einzelnen Werth, der um endliche Differenzen von den nächsten abliegt, fällt, sondern nur aus einem Zusammenhange mehrerer, wo sich dann der Unterschied geltend macht.

Unregelmässigkeiten enthalten, so sind die Werthe D, D′ nicht unmittelbar genau daraus zu finden; die in folgender Tabelle gegebenen Werthe sind vielmehr Rechnungswerthe, welchen die möglichste Ausgleichung der Unregelmässigkeiten bei der Bestimmung unterliegt. Näheres über die Bestimmungsweise von D und D′ nach Beobachtung und Rechnung ist unter 6) gesagt.

III. Hauptwerthe für h und b (in metrischem Masse).

	h > b		b > h		Combin.	
	h	b	h	b	h	b
			Genre.			
m	775	775	702	702	1477	1477
M	0,544	0,436	0,638	0,866	0,589	0,640
G	0,467	0,374	0,538	0,720	0,500	0,510
C	0,446	0,358	0,514	0,678	0,478	0,494
D′	0,376	0,308	0,436	0,545	0,405	0,489
D	0,350	0,277	0,397	0,496	0,373	0,352
			Landschaft.			
m	282	282	1794	1794	2076	2076
M	0,884	0,691	0,647	0,903	0,679	0,874
G	0,733	0,587	0,545	0,752	0,567	0,728
C	0,701	0,546	0,538	0,744	0,537	0,712
D′	0,594	0,417	0,492	0,713	0,557	0,660
D	0,523	0,392	0,430	0,605	0,481	0,591
			Stillleben.			
m	308	308	204	204	512	512
M	0,806	0,622	0,710	0,952	0,768	0,764
G	0,726	0,577	0,601	0,835	0,673	0,668
C	0,730	0,589	0,557	0,766	0,673	0,650
D′	0,747	0,633	—	—	—	—
D	0,673	0,563	—	—	—	—
			Religiöse.			
m	3730	3730	1804	1804	5534	5534
M	1,354	1,070	1,1164	1,5614		
C	1,095	0,760	0,961	1,315		
			Mythologische.			
m	350	350	609	609	959	959
M	1,417	1,038	1,169	1,580		
C	1,333	0,950	1,049	1,461		

Ich habe zwar die Hauptwerthe so wie die weiterhin anzuführenden Abweichungswerthe noch auf mehr Decimalen berechnet als ich hier verzeichne; für den Grad der Genauigkeit, den diese Bestimmungen zulassen, reichen aber drei vollkommen hin, und ich erwähne Jenes nur, weil ich doch der Berechnung der Bestimmungsstücke aus einander, wo solche statt fand, die Werthe mit mehr Decimalen zu Grunde gelegt habe, was, wenn man die Rechnung nach den hier zu gebenden Daten controliren will, einen unbedeutenden Unterschied in der letzten Decimale mitführen kann.

Vor Discussion der Werthe dieser Tabelle ist darauf aufmerksam zu machen, dass diese Werthe nur als mehr oder weniger angenähert gelten können. Die ganz richtigen Werthe würden wir haben, wenn wir alle Galleriegemälde, die existiren, existirt haben und existiren werden, zur Bestimmung voriger Werthe hätten zuziehen können; aber nach Wahrscheinlichkeitsgesetzen lassen sich die aus endlichem m abgeleiteten Werthe um so angenäherter als richtig voraussetzen, aus je grösserm m sie abgeleitet sind, und je weniger sich Unregelmässigkeiten im Gange der Werthe verrathen. Mit Rücksicht hierauf lässt sich von manchen Werthen voriger und folgender Tabellen, welche nur angenähert gleich sind, vermuthen, dass die richtigen ganz gleich sein würden, und dass Gesetze, die sich nur angenähert durch die Werthe der Tabellen bestätigt finden, bei voller Richtigkeit derselben sich ganz bestätigen würden. Mittelst der später folgenden Bestimmungen (ε, v, $\mathfrak{v}_{,}$, $\mathfrak{v}'$) liesen sich übrigens Sicherheitsbestimmungen über die vorigen Hauptwerthe gewinnen, worauf ich doch hier nicht eingehe, um dafür folgenden Bemerkungen Raum zu geben.

Zuvörderst lassen sich aus den Werthen des m in voriger Tabelle Bestimmungen über die relative Häufigkeit des Vorkommens von Bildern gegebener Klasse und Abtheilung in Gallerieen ableiten, wobei freilich zu erinnern, das die Verhältnisse dieser Häufigkeit sich nach den einzelnen Gallerieen sehr unterscheiden; die Specialstatistik in dieser Hinsicht würde nur zu viel Raum in Verhältniss zu ihrem Interesse kosten. Halten wir uns an das Gesammtergebniss der 22 Gallerien, so folgen sich (ohne Unterscheidung der Abtheilungen $h > b$ und $b > h$) nach der Columme Combin. die 5 untersuchten Klassen in Betreff der Häufigkeit der Bilder so: Religiöse, Landschaften, Genre, mythologische, Still-

leben. Das Verhältniss der Landschaften zu Genre insbesondre (2076 : 1477) übersteigt etwas das Verhältniss 4 : 3.

Von Genrebildern sind die, deren Höhe grösser als die Breite (h > b) etwas zahlreicher, als die, deren Breite grösser als die Höhe (b > h), wogegen bei Landschaften die b > h mehr als 6 mal so zahlreich sind als die h > b. Einiges Interesse kann es haben, dass bei religiösen Bildern die h > b ungefähr doppelt so zahlreich sind als die b > h, unstreitig, weil der Himmel oft in grosser Höhe zur Darstellung zugezogen wird, während bei den mythologischen Bildern umgekehrt die Breite bevorzugt ist, indem der b > h fast doppelt so viel (609 gegen 350) sind als der h > b.

Was die Hauptwerthe anlangt, so ist man bei Collectivgegenständen überhaupt gewohnt, blos das arithmetische Mittel M zu berücksichtigen, das um gleiche Summen von Abweichungen überschritten und unterschritten wird. Indess leuchtet ein, dass es an sich eben so viel Interesse hat, den Werth G zu kennen, der statt um gleiche Summen, in gleichem Verhältniss von den andern Werthen überschritten und unterschritten wird, den Werth C, der die Gesammtheit der Werthe der Zahl nach mittendurch theilt, und die Werthe D′ und D, um welche sich die Werthe im einen und andern Sinne am dichtsten schaaren.

Bei den meisten Collectivgegenständen nun fallen alle Hauptwerthe nahe mit dem M und unter einander zusammen, doch giebt es auch Gegenstände mit stärker von einander abweichenden Hauptwerthen; nach Ausweis voriger Tabelle gehört unser Gegenstand dazu, und lässt dabei folgendes gesetzliche Verhältniss zwischen diesen Werthen erkennen.

In allen Klassen und Abtheilungen nimmt M der Grösse nach die oberste Stelle, C die mittelste, D die letzte Stelle ein; indess G, C, D′ die Grössenordnung gegen einander wechseln können, indem bei Stillleben h > b die Grössenordnung umgekehrt als bei den andern ist. Auch kann diess nach der unter 6) zu besprechenden Vertheilungstheorie sehr wohl der Fall sein, als welche überhaupt nur fodert, dass C der Grösse nach zwischen G und D′ falle.

Hat man die Vertheilungstafeln so wie in Tabelle II geschehen, auf so grosse Intervalle gebracht, dass die Unregelmässigkeiten des Ganges in der Hauptsache ausgeglichen erscheinen, so kann man die Lage des einfach dichtsten Werthes D schon ungefähr daraus

bestimmen, indem sie weit überwiegend im Hauptintervall, welches die grösste Zahl vereinigt, zu finden, wie man sich in der That überzeugen kann, wenn man in Tabelle II die Intervalle aufsucht, in welchen die hier in Tabelle III gegebenen Werthe von D liegen. Doch kann die Lage des richtigen D auch in ein Nachbarintervall des empirisch bestimmten Hauptintervalls fallen, sei es wegen Unregelmässigkeiten, die sich bei Berechnung des D aus dem allgemeinen Gange der Werthe mehr oder weniger ausgleichen, (so bei Genre b, b $>$ h) sei es, weil durch veränderten Ausgang der Intervalle das Hauptintervall sich demgemäss verschieben kann, (so bei Landsch. h, h $>$ b) daher man ein paar Ausnahmen von der Lage des D im Hauptintervall bei jener Aufsuchung finden wird. — Die Grösse von D′ lässt sich aus der von G und C berechnen, worüber Näheres unter 6).

Insofern die Hauptwerthe nicht unter einander zusammenfallen, kann für den ersten Anblick eine Verlegenheit entstehen, welchen von ihnen man bevorzugen soll, wenn es gilt, allgemeine Grössenvergleiche zwischen den Bildern verschiedener Klassen und Abtheilungen anzustellen. Wo es nun, wie im 33. Abschn., blos darauf ankommt, die Grössen*ordnung* in Betracht zu ziehen, ist es gleichgültig, an welchen man sich halten will, weil nach vorstehender Tabelle zwar keine genaue Proportionalität, aber doch dieselbe *Ordnung* der Grösse nach zwischen ihnen in den verschiedenen Klassen und Abtheilungen besteht. Im Grunde freilich kann ein rein quantitativer Vergleich nur nach den beiden Mittelwerthen M, G geschehen, indess der Centralwerth C und die beiden dichtsten Werthe D′, D für die Anordnungs- und Abhängigkeitsverhältnisse der Werthe bedeutsamer sind. Wollte man z. B. einen Grössenvergleich zweier Arten von Bildern nach einem der dichtsten Werthe vornehmen, so würde es analog sein, als wenn man zwei Menschen nach dem Gewicht oder Raumumfange ihres Gehirns oder Herzens vergleichen wollte, welche zwar im Allgemeinen mit dem des ganzen Menschen parallel gehen, ohne aber damit proportional zu gehen; wogegen die beiden Mittel, nur in verschiedenem Sinne, direct massgebend für das Totalgewicht oder den totalen Raumumfang sind. Von diesen Mitteln hat das arithmetische M ein allgemeineres und praktischeres Interesse in sofern, als sich danach unmittelbar ergiebt, wie viel Exemplare durchschnittlich dazu gehören, einen gegebenen Raum nach dieser oder jener Dimension zu erfüllen; auch ist es

bezüglich der einfachen Dimensionen h, b einfacher zu bestimmen als G, weil dazu nicht auf die Logarithmen der a zurückgegangen zu werden braucht; aber das ändert sich, wenn man zu den Verhältnissen $\frac{h}{b}$ und Flächen h b übergeht, deren Verhältnissmittel man unmittelbar aus den G der h und b bestimmen kann, nicht so aber deren arithmetisches Mittel aus den M der h und b; auch lässt sich bemerktermassen D' nach G und C aber nicht nach M und C berechnen, wie unter 6) zu zeigen. Andrerseits hat von den zwei dichtsten Werthen der einfach dichtste D ein mehr auf der Hand liegendes Interesse, sofern unmittelbar danach beurtheilt werden kann, um welche Dimension herum sich die Bilder am meisten häufen; aber D' hat ein tieferes und wichtigeres Interesse, sofern die ganze Vertheilung der Werthe davon abhängig ist, und D wohl nach D' und einem davon abhängigen Werthe ($\mathfrak{v}_,$) aber nicht umgekehrt berechnet werden kann. Hienach möchte ich D' überhaupt als den bedeutsamsten unter den Hauptwerthen ansehen und habe daher auch diesen Werth im 33. Abschnitt als Normalwerth aufgeführt. C hat das Interesse, dass man nach Kenntniss desselben gleich viel wetten kann, ein Bild werde auf die eine oder andre Seite desselben fallen, und wenn z. B. ein Bild grösser als C ist, wissen kann, dass dasselbe mehr kleinere Bilder unter sich als grössere über sich hat, umgekehrt, wenn das Bild kleiner als C ist.

3) Asymmetrie- und Abweichungsverhältnisse, Extreme.

In den Hauptwerthen sind Centra der Vertheilung gegeben; genauer aber sind die Vertheilungsverhältnisse erst zu beurtheilen, wenn man theils die Zahl der Werthe a, welche kleiner und grösser als die Hauptwerthe sind, und hiemit die Zahl der Abweichungen der einzelnen a von den Hauptwerthen nach beiden Seiten kennt, theils die durchschnittlichen Abweichungen, mittelst deren man erfährt, ob eine Klasse oder Abtheilung wenig oder viel um ihre Hauptwerthe schwankt. Hiezu dienende Werthe sind in folgender Tabelle enthalten.

Darin bedeuten $m_,$, m' die Zahl der negativen und positiven Abweichungen von M, und $g_,$, g' die von G. Die Zahl der Abweichungen bezüglich C ist dem Begriffe von C gemäss nach beiden Seiten gleich; die Zahl bezüglich D' wird, als wichtig für die Ver-

theilungsrechnung, unter 6) gegeben werden; die Zahl bezüglich D lasse ich Kürze halber bei Seite. (Zur genaueren Bestimmung der Abweichungszahlen ist, entsprechend als bei Bestimmung von C, 4fache Interpolation der 4 Intervalle von 0,04 Grösse, in denen der betreffende Hauptwerth liegt, und Mittelziehung aus den 4 Bestimmungen angewandt worden.)

Ferner bedeutet ε die mittlere Veränderung oder einfach mittlere Abweichung bezüglich M, so erhalten, dass die Summe der Abweichungen aller a von M (negative mit den positiven nach absolutem Werthe zusammengerechnet) mit der Gesammtzahl derselben m dividirt wird; — v die mittlere Verhältnissabweichung bezüglich des Verhältnissmittels G, welche angiebt, in welchem durchschnittlichen Verhältnisse G von den einzelnen a unterstiegen und überstiegen wird, so erhalten, dass alle a auf ihre Logarithmen gebracht, die Differenzen dieser Logarithmen von log G genommen, die Summe dieser Differenzen, (positive und negative nach absolutem Werthe zusammenaddirt) mit m dividirt, und zum Quotienten die Zahl in den Logarithmentafeln gesucht wird.

Man kann nun zuvörderst bemerken, dass die Asymmetrie bezüglich M überall negativ, d. i. die Zahl $m_{,}$ der negativen Abweichungen von M grösser als die der positiven m' ist, und zwar sehr beträchtlich grösser ist, indess die, durch das Verhältniss zwischen $g_{,}$ und g' bestimmte Asymmetrie bezüglich G geringer und bei Stillleben h $>$ b sogar für h fast fehlend und für b von entgegengesetzter Richtung als bezüglich M ist. Nach dem Begriffe von C ist sie überhaupt negativ oder positiv bezüglich eines Hauptwerthes, je nachdem er grösser oder kleiner als C ist.

Zweitens kann man bemerken, dass h mit dem zugehörigen b in der Asymmetrie (dem Verhältniss zwischen der positiven und negativen Abweichungszahl) sowohl bezüzlich M als G allgemein übereinstimmt, indem die geringen Unterschiede, welche die Tabelle dazwischen zeigt, als zufällig betrachtet werden können. Nur bei den Religiösen ist der Unterschied in dieser Beziehung zwischen h und b etwas grösser; aber die grossen Unregelmässigkeiten dieser Klasse erlauben überhaupt nicht, sichere gesetzliche Bestimmungen daraus zu gewinnen.

Der Werth ε giebt Aufschluss über die durchschnittliche Schwankungsgrösse der Einzelexemplare um das arithmetische

Mittel M, und nach Vergleich der Werthe ε dieser Tabelle mit den Werthen von M in Tabelle III sieht man, dass, je grösser M, so grösser auch die Schwankung; wogegen die, aus den mitgetheilten

IV. Tabelle über die Asymmetrie und Abweichungsverhältnisse von h und b.

	h > b		b > h		Combin.	
	h	b	h	b	h	b
			Genre.			
m,	486	483	442	449	928	957
m′	289	292	260	253	549	520
g,	415	411	367	372	786	771
g′	360	364	335	330	691	706
ε	0,244	0,496	0,303	0,427	0,274	0,347
v	1,544	1,552	1,608	1,634	1,582	1,707 !
			Landschaft.			
m,	171	179	1110	1115	1298	1296
m′	111	104	684	679	778	774
g,	152	155	922	907	1081	1060
g′	130	127	872	887	995	1016
ε	0,441	0,253	0,303	0,436	0,274	0,347
v	1,635	1,657	1,680	1,657	1,624	1,649
			Stillleben.			
m,	175	171	129	132		
m′	133	137	75	72		
g,	153	148	115	116		
g′	155	160	89	88		
ε	0,290	0,219	—	—		
v	1,605	1,556	—	—		
			Religiöse.			
m,	2267	2502	1060	1096		
m′	1463	1228	744	708		
ε	0,755	0,443	0,566	0,806		
			Mythologische.			
m,	190	196	344	333		
m′	160	154	255	276		
ε	0,661	0,558	0,600	0,742		

Werthen leicht zu berechnende, verhältnissmässige Schwankung $\frac{\varepsilon}{M}$ keine sehr starken Unterschiede nach Klassen und Abtheilungen zeigt. Aber die verhältnissmässige Schwankung be-

urtheilt man besser, ohne einer neuen Rechnung dazu zu bedürfen, nach der, auf G bezüglichen, mittlern Verhältnissabweichung v, wo sich unmittelbar zeigt, dass dieselbe zwischen den verschiedensten Bildern nicht sehr stark variirt, nur von 1,582 bis 1,707; und fraglich, ob nicht selbst diese Verschiedenheiten wesentlich nur von unausgeglichenen Zufälligkeiten abhängen. Je mehr v von der Einheit abweicht, desto grösser die verhältnissmässige Schwankung; ein Werth = 1 würde bedeuten, dass alle Exemplare dieselbe Grösse G haben, mithin gar keine Schwankung in Bezug darauf stattfände.

Sowohl ε als v ändern sich ein wenig mit der Zahl m der Exemplare, aus der sie abgeleitet sind, und bedürfen nach der obigen Bestimmungsweise eigentlich noch einer kleinen Correction, sog. Correction wegen des endlichen m, um sie auf den Normalfall zurückzuführen, dass sie aus einem unendlichen m abgeleitet wären. Doch kann diese Correction, welche um so geringfügiger wird, je mehr m wächst, bei so grossem m, als hier zur Bestimmung von ε und v vorgelegen hat, füglich vernachlässigt werden, und ist auch in den Bestimmungen der Tabelle vernachlässigt worden. Um sie noch vorzunehmen, hätte man das nach obiger Regel bestimmte ε noch mit $\sqrt{\frac{m}{m-1}}$ zu multipliciren, und denselben Correctionsfactor auf den logarithmischen Quotienten anzuwenden, zu welchem die in den Logarithmentafeln gesuchte Zahl das v giebt.

Einfacher, nur minder sicher, als nach den durchschnittlichen ε, v, lässt sich die grössere oder geringere Schwankung der Bilder auch nach dem einfachen Abstande der extremen Werthe von einander oder von den Hauptwerthen beurtheilen; auch hat es ein gewisses allgemeineres Interesse, die grössten und kleinsten Werthe zu kennen, bis zu welchen ein Collectivgegenstand unter einer gegebenen Zahl von Exemplaren gelangt ist, wobei man freilich nicht übersehen darf, dass, wenn die Zahl der Exemplare und hiemit der Spielraum der Abweichungen sich vergrössert hätte, auch wohl die Extreme noch weiter von einander abgewichen sein könnten; so dass man keine festen Werthe in den bei gegebenem m beobachteten Extremen sehen kann. Nicht überschreitbare Gränzen derselben aber sind mathematisch überhaupt nicht angebbar; nur lässt sich im Allgemeinen sagen, dass, wenn die Zahl der Exemplare schon gross ist, sie nach Wahr-

scheinlichkeitsgesetzen in ungeheurem Verhältnisse weiter wachsen muss, wenn ein **erheblich** grösseres Auseinanderweichen der Extreme erwartet werden soll. Auf genauere Bestimmungen hierüber, die zum Theil auf eigenen theoretischen und empirischen Untersuchungen fussen, kann ich doch an diesem Orte nicht eingehen.

Hiernach gebe ich in folgender Tabelle (wie immer in metrischem Masse) die zwei grössten und zwei kleinsten Werthe von h und b, welche in jeder Klasse und Abtheilung unter der in Tabelle III angegebenen Zahl m von Bildern vorgekommen sind.

V. Die 2 Maxima und die 2 Minima der h und b.

		h > b		b > h	
		h	b	b	h
Genre.	Max.	2,23. 2,15.	2,12. 1,62.	2,73. 2,40.	4,01. 3,51.
	Min.	0,12. 0,13.	0,09. 0,10.	0,11. 0,12.	0,16. 0,16.
Landschaft.	Max.	3,00. 2,69.	2,44. 2,40.	3,40. 3,40.	4,64. 4,64.
	Min.	0,14. 0,16.	0,11. 0,16.	0,07. 0,07.	0,10. 0,10.
Stillleben.	Max.	2,41. 2,38.	2,28. 1,90.	2,21. 2,04.	3,18. 3,17.
	Min.	0,22. 0,22.	0,16. 0,16.	0,16. 0,17.	0,19. 0,20.
Religiöse.	Max.	10,0. 6,10.	7,69. 5,68.	6,66. 5,95.	12,77. 10,0.
	Min.	0,10. 0,13.	0,07. 0,08.	0,11. 0,11	0,17. 0,17.
Mythologische.	Max.	4,11. 4,11.	3,25. 3,24.	2,90. 2,22.	5,1. 4,85.
	Min.	0,21. 0,21.	0,14. 0,16.	0,14. 0,14.	0,17. 0,20.

Also betrug z. B. die grösste Höhe h, die bei einem Genrebilde h > b vorgekommen ist, 2,23 Meter, die nächst grösste 2,15 Meter, die kleinste 0,12 Meter, die nächst kleinste 0,13 Meter, u. s. f.; die absolut grösste Höhe (6,66 Meter) und Breite (12,77 Meter) ist bei religiösen Bildern vorgekommen.

1) Bestimmungen über das Verhältniss zwischen Höhe h und Breite b.

Um ein mittleres Verhältniss zwischen Höhe und Breite für Bilder einer gegebenen Classe und Abtheilung zu haben, könnte man so verfahren, dass man das Verhältniss $\frac{h}{b}$ oder $\frac{b}{h}$ für jedes einzelne Bild nach Messung seiner Höhe und Breite insbesondre bestimmte und aus diesen sämmtlichen Einzelbestimmungen des Verhältnisses das arithmetische Mittel zöge. Aber abgesehen, dass dazu die, bei vielen Exemplaren ausnehmend mühselige, Be-

stimmung so vieler Einzelverhältnisse mittelst Division beider einzelnen Dimensionen durch einander gehörte, liegt auch in der Natur der Sache, dass es für Verhältnisse geeigneter ist, sich an das Verhältnissmittel derselben, welches in gleichem (zusammengesetzten) Verhältnisse von den einzelnen Verhältnissen überstiegen und unterstiegen wird, als an das arithmetische Mittel zu halten.*) Das Verhältnissmittel der $\frac{h}{b}$ oder $\frac{b}{h}$ aber kann einfach dadurch erhalten werden, dass man die besonders bestimmten Verhältnissmittel der h und b, welche in Tabelle III gegeben sind, durch einander dividirt, indem diess mathematisch genau denselben Werth giebt, als wenn man das Verhältnissmittel aus den einzeln bestimmten $\frac{h}{b}$ oder $\frac{b}{h}$ selbst zöge, deren Bildung man sich somit erspart. Damit überhebt man sich freilich nicht der Mühe, die Logarithmen der einzelnen h und b zu bestimmen, sofern diess zur Gewinnung der Verhältnissmittel der h und b in Tabelle III selbst gehört; aber die Mühe würde eine sehr vermehrte werden, wenn man auch noch die Logarithmen der einzelnen $\frac{h}{b}$ oder $\frac{b}{h}$ zu nehmen hätte, um zum Zweck zu gelangen.

Halten wir uns nun an die, aus Tabelle III divisorisch zu gewinnenden, Verhältnissmittel der $\frac{h}{b}$ oder $\frac{b}{h}$, indem wir zur Vermeidung ächter Bruchzahlen $\frac{h}{b}$ für $h > b$, und $\frac{b}{h}$ für $b > h$ vorziehen, so finden wir folgende Tabelle.

VI. Verhältnissmittel von $\frac{h}{b}$ und $\frac{b}{h}$.

	V.-M. $\frac{h}{b}$ $h > b$	V.-M. $\frac{b}{h}$ $b > h$	V.-M. $\frac{b}{h}$ Combin.
Genre.	1,250	1,338	1,021
Landschaft.	1,248	1,380	1,282
Stillleben.	1,258	1,383	0,993

*) Diess hat insbesondere den Nachtheil, dass es etwas verschieden ausfällt, je nachdem man es aus den $\frac{h}{b}$ oder (als harmonisches Mittel dazu) aus den $\frac{b}{h}$ bestimmt, also zweideutig ist, ein Nachtheil, dem das Verhältnissmittel der Verhältnisse nicht unterliegt.

Diese Bestimmungen enthalten das, wie mir scheint sehr interessante, Resultat, dass das Verhältniss der grösseren zur kleineren Dimension bei den verschiedensten Bilderklassen denselben (vom goldenen Schnitt sehr abweichenden) Werth hat, — denn die Unterschiede in der Tabelle können als zufällig gelten — einen verschiedenen aber, je nachdem $h > b$ oder $b > h$. Bei $h > b$ verhält sich die Höhe zur Breite merklich genau wie 5 : 4, bei $b > h$ die Breite zur Höhe ungefähr wie 4 : 3.

Weiter kann man bemerken, dass, während in den beiden Abtheilungen $h > b$ und $b > h$ für sich die Höhe von der Breite in so beträchtlichem Verhältnisse abweicht, hingegen das Verhältniss beider sich in den combinirten Abtheilungen bei Genre und Stillleben fast zur Gleichheit (dem Werthe 1) accommodirt. Allerdings könnte man meinen, da h vom b in geringerem Verhältnisse bei $h > b$ als bei $b > h$ abweicht, müsste letzteres in der Combination den Ausschlag nach seiner Seite geben; aber das compensirt sich ungefähr dadurch, dass sowohl bei Genre als Stillleben die $h > b$ in grösserer Zahl in die Combination eingehen als die $b > h$. Bei Landschaften hingegen, wo die $b > h$ an Zahl ungeheuer überwiegen, findet eine solche Compensation nicht statt.

Bei Genre habe ich die Verhältnissmittel $\frac{h}{b}$ für $h > b$, und $\frac{b}{h}$ für $b > h$, noch nach specialen Richtungen verfolgt. Die Constanz dieser Verhältnisse erscheint um so merkwürdiger, wenn man sie für die Bilder verschiedener Gallerieen besonders untersucht, indem man dabei so angenähert dieselben Werthe wiederfindet, dass die Abweichung als zufällig gelten kann, wenn nur jede Gallerie oder Zusammenfassung von Gallerieen eine hinreichende Zahl solcher Bilder darbietet, um der Unsicherheit der Bestimmung nicht zu viel Spielraum zu lassen. Diess beweist sich durch folgende Tabelle, in welcher die Exemplare von solchen Gallerieen, die nur eine kleine Anzahl von Genrebildern darboten, zur Mittelziehung zusammengenommen sind.

VII. Verhältnissmittel von $\frac{h}{b}$ und $\frac{b}{h}$ bei Genrebildern verschiedener Gallerieen.

	h > b		b > h	
	m	V.-M. $\frac{h}{b}$	m	V.-M. $\frac{b}{h}$
Dresden	151	1,276	119	1;334
München a) und b), Frankfurt	126	1,248	108	1,311
Petersburg	122	1,236	87	1,337
Berlin a) und b)	74	1,220	60	1,362
Paris	62	1,225	82	1,357
Braunschweig, Darmstadt	57	1,248	58	1,322
Amsterdam, Antwerpen	48	1,241	24	1,332
Wien, Madrid, London .	48	1,297	97	1,370
Leipzig a) und b)	48	1,287	34	1,345
Brüssel, Dijon, Venedig, Mailand, Florenz . . .	39	1,226	38	1,345
	775		702	

Auch mit dem absoluten Werthe der Breite b scheint sich nach der Untersuchung an Genrebildern das Verhältniss zwischen h und b nicht erheblich zu ändern; sollte aber eine Aenderung anzunehmen sein, so würde nach folgenden Ergebnissen mit wachsendem b sich $\frac{h}{b}$ bei h > b ein wenig verkleinern, und $\frac{b}{h}$ bei b > h vergrössern, also $\frac{h}{b}$ überhaupt sich mit wachsendem b verkleinern. Ich finde nämlich folgende Verhältnissmittel aus folgender Zahl m von Exemplaren zwischen folgenden Grössengränzen:

VIII. Verhältnissmittel von $\frac{h}{b}$ und $\frac{b}{h}$ bei verschiedener Grösse von b (Genre).

Grössengränzen von b.	h > b		b > h	
	m	V.-M. $\frac{h}{b}$	m	V.-M. $\frac{b}{h}$
0 — 0,295	274	1,271	42	1,322
0,295—0,495	271	1,232	158	1,287
0,495—0,695	123	1,228	164	1,322
0,695—0,895	54	1,230	98	1,361
0,895—1,095	28	1,277	63	1,372
1,095 u. drüber.	25	1,229	177	1,386
	775		702	

Endlich findet man auch nahe dieselben Verhältnisse wieder, wenn man statt der Verhältnissmittelwerthe G die arithmetischen Mittel M oder Centralwerthe C von h und b in Tabelle III durch einander dividirt. Weniger trifft es meist bei D' und D zu. Kürze halber übergehe ich eine Specialisirung in diesen Beziehungen.

Anstatt die, für h und b besonders bestimmten, Hauptwerthe der Tab. III mit einander zu dividiren, könnte man nun auch aus den einzeln bestimmten $\frac{h}{b}$ oder $\frac{b}{h}$ eben so viel Hauptwerthe nach denselben Regeln ziehen, nach denen man die Hauptwerthe aus den einzelnen h und b zieht, wozu aber, wie schon bezüglich des arithmetischen Mittels bemerkt worden, die mühsame Berechnung so vieler Einzelverhältnisse und Ordnung derselben in eine Vertheilungstafel gehört. Inzwischen habe ich eine solche Rechnung bei Genre wenigstens bis zu den Logarithmen der $\frac{h}{b}$ und $\frac{b}{h}$ durchgeführt, was zwar noch nicht die Ziehung eines arithmetischen Mittels, aber des Verhältnissmittels G, (wozu es zwar bemerktermassen nicht dieses Weges bedarf,) Centralwerths C, dichtsten Verhältnissmittels D' und einer mittlern Verhältnissabweichung v gestattet; diese Werthe ganz in derselben Beziehung zu $\frac{h}{b}$ oder $\frac{b}{h}$ verstanden, als früher zu den einzelnen h und b. Folgends gebe ich diese Werthe, unter Zufügung einiger andern, von D' abhängigen, d,, d', 𝔳,, 𝔳', welche erst unter 6) erklärt werden.

	$\frac{h}{b}$, $h > b$	$\frac{b}{h}$, $b > h$
G	1,250	1,338
C	1,242	1,329
D'	1,214	1,296
v	1,0661	1,1035
d,	274,5	294
d'	502,5	408
𝔳,	0,02291	0,03480
𝔳'	0,03236	0,04932

Man sieht, dass C und D' etwas kleiner ausfallen als G, was wohl nicht als zufällig anzusehen, indem es in eine, unter 6) zu besprechende, allgemeinere Gesetzlichkeit hineintritt.

Quadratische Bilder kamen unter den 10558 zur Untersuchung

zugezogenen Bildern nur 84, d. i. 1 auf 126 vor. Wie sie bei der Vertheilung berücksichtigt worden sind, ist S. 275 angegeben.

5) Massbestimmungen für den Flächenraum hb.

Um zu wissen, wie viel Fläche von einer gegebenen Zahl von Bildern gegebener Klasse und Abtheilung gedeckt wird, wird man immer das arithmetische Mittel derselben brauchen; abgesehen von diesem einigermassen praktischen Interesse aber wird zur Ziehung von Grössenvergleichen zwischen verschiedenen Klassen und Abtheilungen das Verhältnissmittel vorzuziehen sein, sowohl um in Zusammenhang mit der Bestimmung des mittleren Verhältnisses der Dimensionen zu bleiben, wofür bemerktermassen das arithmetische Mittel nicht wohl brauchbar ist, als, weil man auch hier mit dem Verhältnissmittel den Vortheil hat, nicht die einzelnen h b bilden zu müssen, um es hieraus zu ziehen, da man es mathematisch genau eben so findet, wenn man die zu einander gehörigen Verhältnissmittel der h und b in Tab. III mit einander multiplicirt. So erhält man folgende Werthe für die Verhältnissmittel der Flächenräume in Quadratmetern.

IX. Verhältnissmittel von hb.

	$h > b$	$b > h$	Combin.
Genre.	0,1746	0,3877	0,2550
Landschaft.	0,4340	0,4120	0,4133
Stillleben.	0,4188	0,5020	0,4502

Ganz andre, und zwar erheblich grössere, Werthe erhält man, wenn man die arithmetischen Mittel M von h und b in Tab. III mit einander multiplicirt, wie natürlich, da die M allgemein grösser als die G sind, indess man aus entsprechendem Grunde durch Multiplication der C, D' und vollends D von h und b mit einander kleinere Producte erhält. Doch befolgen diese Producte für die verschiedenen Klassen und Abtheilungen dieselbe Grössenordnung.

Das eigentliche arithmetische Mittel der h b, durch Summirung der einzelnen Werthe h b und Division mit der Zahl derselben, habe ich wegen der grossen Mühseligkeit seiner Bestimmung blos für Genre $h > b$ bestimmt und 0,3289 Qu.-M. gefunden, was, wie man sieht, vom oben gefundenen G,, Werthe 0,1746 ausser-

ordentlich abweicht. Nicht minder weicht es sehr stark von dem Produkte der arithmetischen Mittel der h und b (in Tab. III) ab, welches 0,2371 ist.

Um sich in leichter Weise von der Möglichkeit einer so grossen Verschiedenheit zu überzeugen, nehme man als einfachstes Beispiel nur zwei Bilder, eins mit der Höhe 1, Breite 2, das andre mit der Höhe 10, Breite 20. Das, aus der mittlern Höhe 5,5 und mittlern Breite 11 als Product derselben abgeleitete Mittel ist 60,5, das eigentlich arithmetische Mittel ihrer Flächen 2 und 200 ist 101.

Nachdem ich mir einmal die Mühe gegeben, für Genre h > b bis zu den einzelnen hb und bei Genre b > h wenigstens zu den Logarithmen derselben zu gehen, liessen sich überhaupt, analog als für $\frac{h}{b}$ und $\frac{b}{h}$, folgende Bestimmungsstücke daraus ableiten, welche principiell und nothwendig nur bei G mit den, durch Multiplication der Hauptwerthe aus Tab. III zu erhaltenden, übereinstimmen; doch empirisch auch bei C, D' und v in grösster Annäherung damit übereinkommen, wie man sich durch Vornahme der Multiplication überzeugen kann, während anderseits $\mathfrak{v}_,$ und $\mathfrak{v}'$, deren Bedeutung aus 6) zu entnehmen sein wird, merklich mit der Summe der $\mathfrak{v}_,$ und $\mathfrak{v}'$ übereinkommen, die unter 6) für h und b besonders gegeben werden.

	hb, h > b	hb, b > h
M	0,3289	?
G	0,1746	0,3877
C	0,1596	0,2448
D'	0,1164	0,2244
v	2,287	2,639
d,	301	285
d'	474	467
$\mathfrak{v}_,$	0,2778	0,3179
$\mathfrak{v}'$	0,4640	0,5135

Unter den gesammten 10558 Bildern, welche in Tab. III eingegangen sind, sind die drei grössten im Flächenraum überhaupt drei Bilder von Paul Veronese, sämmtlich Gastmale darstellend, bei denen Christus gegenwärtig war, nämlich:

Gastmal bei Levi (Luc. V.) h = 5,95; b = 12,77 (Venedig. no. 547.)
Hochzeit zu Cana . . . . h = 6,66; b = 9,90 (Paris. no. 103.)
Gastmal beim Pharisäer . h = 5,15; b = 10,00 (Venedig. no. 513.)

Die drei kleinsten Bilder sind 3 Landschaften auf Kupfer, zwei gleich grosse angeblich von Paul Brill, h = 0,074; b = 0,091 (in d. ält. Pinakothek zu München, 2 Abth. 244. a u. c) und eine von Jan Breughel, h = 0,074; b = 0,099 (Mailand, no. 443).

Wonach der Flächenraum zwischen 0,006734 und 75,9815 Qu. Meter variirt oder das grösste Bild 11283 mal das kleinste Bild aufzunehmen vermag.

6) Vertheilungsgesetze und Bewährung derselben.

Unstreitig fordert der verhältnissmässig regelmässige Gang der Werthe, welcher sich in der Vertheilungstabelle II gezeigt hat, auf, das Gesetz oder allgemeiner die Gesetze der Vertheilung zu suchen, nach welchen sich bestimmt, wie viel Exemplare gegebener Klasse und Abtheilung unter einer gegebenen grossen Zahl solcher Exemplare zwischen gegebenen Massgränzen der Höhe oder Breite fallen, und nach welchen sich die Verhältnisse der Hauptwerthe zu einander reguliren. Nun kann ich die Theorie dessen, was folgends darüber zu sagen, hier nicht entwickeln und ausführen, sondern muss mich auf einige Andeutungen darüber für den mathematisch Sachverständigen, dem die Zufallsrechnung nicht ganz fremd ist, beschränken, nachdem ich schon in der auf S. 273 (in der Anmerk.) erwähnten Abhandlung Einiges darüber gesagt. Hienach aber werde ich erstens das Factische der hieher gehörigen, eine allgemeinere Anwendung auf Collectivgegenstände zulassenden, Gesetze geben, zweitens die empirische Bewährung an unserm Beispiele der Galleriegemälde zeigen, wonach diese Gesetze auch ohne Rücksicht auf die, populär gar nicht darstellbare, Theorie acceptirt werden dürfen.

Das Wesentliche dieser Theorie über die Vertheilungsweise der Collectivgegenstände ruht in folgenden Sätzen.

1) Wo, wie zumeist bei Collectivgegenständen, eine Asymmetrie der Art besteht, dass die Zahl der positiven und negativen Abweichungen bezüglich des arithmetischen Mittels mehr von einander abweicht, als auf unausgeglichene Zufälligkeiten geschrieben werden kann, findet eine ungleiche Wahrscheinlichkeit der Abweichungen von diesem Mittel statt.

2) Nach Gründen, welche in der mehrerwähnten Abhandlung (S. 13. 14) besprochen sind, ist von vorn herein wahrscheinlich,

dass man, um einfache Vertheilungsgesetze zu gewinnen, damit vielmehr auf Verhältnissabweichungen als arithmetische Abweichungen*) von einem bestimmten Werthe Bezug zu nehmen hat, und diess wird als Voraussetzung in die Theorie eingeführt.

3) In Zusammenhang hiemit wird der Ausgang der Abweichungen vom dichtesten Verhältnisswerthe D' genommen, die Verhältnissabweichungen davon für die Verwerthung durch Rechnung auf ihre Logarithmen gebracht und die Summe der so erhaltenen positiven logarithmischen Abweichungen in einem bestimmten, für verschiedene Collectivgegenstände verschiedenen, Verhältniss grösser oder kleiner als die der negativen angenommen.

Mit diesen Sätzen hängen nach einem analogen Gange, als ich von Encke in s. Abh. üb. d. Meth. d. kl. Qu. im astronom. Jahrb. f. 1834. p. 264 ff. zur Entwickelung des Gaussschen Gesetzes für vorausgesetzte Symmetrie der Abweichungen bezüglich des arithmetischen Mittels eingeschlagen finde, und einigen daran sich knüpfenden weiteren Entwickelungen alle folgenden Gesetze mathematisch verfolgbar zusammen, nur dass auf diesen Verfolg hier nicht eingegangen werden kann.

Nach meinen bisherigen, auf eine Mehrzahl anthropologischer, botanischer, meteorologischer und artistischer Collectivgegenstände sich erstreckenden, Untersuchungen ist sehr wahrscheinlich, dass dieselben Gesetze, die hier zum Ausspruch kommen werden, principiell für alle gut definirbaren, exceptionellen Störungen nicht unterliegenden, Collectivgegenstände gemeinsam gelten; aber bei Collectivgegenständen von schwacher Asymmetrie der Abwei-

---

*) Seien die Masswerthe der Exemplare eines Collectivgegenstandes allgemein mit a bezeichnet, und A als Ausgangswerth der Abweichungen genommen, so ist nach meiner Bezeichnung a—A eine einfache oder arithmetische Abweichung, $\frac{a}{A}$ eine Verhältnissabweichung, $\log \frac{a}{A} = \log a - \log A$ eine logarithmische Abweichung des betreffenden a von A (letztre Abweichung kurz so genannt, statt genauer »einfache Abweichung des log a von log A«). Während sich nun das Gausssche Gesetz zufälliger Abweichungen auf arithmetische Abweichungen bezüglich M nach beiden Seiten gleich bezieht, findet es nach den weiter zu gebenden Bestimmungen auch für uns noch Anwendung, wenn man es vielmehr auf logarithmische Abweichungen bezüglich D' (diess in vorigem Sinne als A genommen) bezieht, und für jede Seite insbesondere nach der dafür geltenden mittlern logarithmischen Abweichung $\mathfrak{v}$, oder $\mathfrak{v}'$ verwendet.

chungen bezüglich M wie D′, und geringer verhältnissmässiger Schwankungsgrösse (d. i. wo $\frac{\varepsilon}{M}$ klein oder v wenig abweichend von 1 ist) lassen sich diese Gesetze nicht sicher constatiren, weil die verschiedenen Hauptwerthe hier so nahe zusammenfallen, dass ihre gesetzlichen Verhältnisse durch unausgeglichene Zufälligkeiten sich leicht verstecken, und weil dann die Verhältnisse der arithmetischen Abweichungen bezüglich M mit denen der logarithmischen bezüglich D′, auf die man bei Berechnung nach Verhältnissabweichungen gewiesen ist, zu nahe übereinstimmen, um den Vorzug der Berechnung mit letztern vor der Rechnung mit erstern beweisen zu können. Collectivgegenstände aber mit so starker Asymmetrie und so starker verhältnissmässiger Schwankung, als unser Gegenstand darbietet, sind selten. Ein nicht minder geeignetes, nur noch nicht eben so vollständig von mir durchgearbeitetes, Beispiel zur Constatirung unsrer Gesetze aber habe ich in den Regenmengen, nach der Höhe gefallenen Wassers bestimmt, gefunden, welche durch eine lange Reihe von Jahren in den successiven Jahrgängen der Biblioth. univ. und den Archives gén. für Genève unter der Rubrik »Eau tombée dans les 24 heures« verzeichnet sind. So weit ich die folgends aufzustellenden Gesetze daran geprüft habe, was freilich noch der Vervollständigung bedarf, finden sich diese darin wieder.*) Gewiss merkwürdig, dass so eigenthümliche Gesetze, als man folgends aufgestellt findet, Collectivgegenständen von so ganz verschiedenem Charakter, als Gallerie-bilder und Regenmengen sind, gemeinsam zukommen können.

Bei den meisten Collectivgegenständen, wo weder die Asymmetrie noch verhältnissmässige Schwankung stark ist, wird man es doch bequemer und ohne erheblichen Irrthum zulässig finden, vielmehr arithmetische Abweichungen im Ausgange von D als logarithmische im Ausgange von log D′ zur Vertheilungsrechnung anzuwenden, da man sich die Verwandlung der a in Logarithmen damit erspart; und bei nahem Zusammenfallen aller Hauptwerthe wird man auch mit dem Ausgange von M noch eine zufriedenstellende Vertheilungsrechnung anstellen können.

---

*) Sollte ich nicht mehr dazu kommen, die Untersuchung darüber zu vervollständigen oder zu veröffentlichen, so wird man, wenn man sie anderweit vornehmen will, in geeigneter Weise zu berücksichtigen haben, dass bis 1846 incl. die Regenhöhen unter 1 Millim. fast gar nicht registrirt sind.

So viel zur Einleitung der folgenden Bestimmungen.

Da nach Vorigem und Folgendem die Vertheilungsrechnung mit Bezug auf den Hauptwerth D′ logarithmisch zu führen ist, so sind die, in Tafel IV gegebenen Asymmetrie- und Abweichungsbestimmungen bezüglich M und G noch durch solche bezüglich D′ zu ergänzen, wozu folgende Tabelle dient. Darin bedeuten $d_{,}$ und d' respectiv die Zahl der negativen und positiven Abweichungen bezüglich D′, hiegegen $\mathfrak{v}_{,}$ und $\mathfrak{v}'$ die mittlern logarithmischen Abweichungen bezüglich D′ nach negativer und positiver Seite, so zu verstehen: Heissen $a_{,}$ die Werthe, welche kleiner als D′ sind, a' die welche grösser sind, so ist $\mathfrak{v}_{,} = \frac{\Sigma (\log D' - \log a_{,})}{d_{,}}$, d. i. gleich der mit $d_{,}$ dividirten Summe aller negativen logarithmischen Abweichungen bezüglich D′, und $\mathfrak{v}' = \frac{\Sigma (\log a' - \log D')}{d'}$, d. i. gleich der mit d' dividirten Summe aller positiven logarithmischen Abweichungen bezüglich D′.

X. Asymmetrie- und Abweichungsverhältnisse bezüglich des dichtsten Verhältnisswerthes D′.

	h > b		b > h		Combin.	
	h	b	h	b	h	b
			Genre.			
$d_{,}$	287	301	269	235	564	644
d'	488	474	433	467	913	833
$\mathfrak{v}_{,}$	0,1387	0,1460	0,1614	0,1620	0,1513	0,1941 !
$\mathfrak{v}'$	0,2379	0,2308	0,2484	0,2637	0,2413	0,2667
			Landschaft.			
$d_{,}$	400	92	787	856	954	936
d'	182	190	1007	938	1122	1141
$\mathfrak{v}_{,}$	0,1859	0,1823	0,1944	0,0997	0,1905	0,1958
$\mathfrak{v}'$	0,2439	0,2781	0,2299	0,2272	0,2289	0,2394
			Stillleben.			
$d_{,}$	157	176				
d'	151	132				
$\mathfrak{v}_{,}$	0,1698	0,1730				
$\mathfrak{v}'$	0,1512	0,1372				

Man sieht, dass die nach d, und d′ zu beurtheilenden Asymmetrieverhältnisse bezüglich D′ für das zu einander gehörige h und b zwar mehrfach annähernd, aber im Ganzen bei Weitem nicht so gut mit einander stimmen, als es sich früher bezüglich M und G fand, was doch wahrscheinlich nur von der minder sichern Bestimmbarkeit, die dem D′ zukommt, abhängt. Verhältnissmässig grössser zeigt sich die Uebereinstimmung der Abweichungswerthe 𝔳, und 𝔳′ für h und b.

Wenden wir uns jetzt zu den Gesetzen, um die es sich handelt, indem wir dabei zurückrufen, dass diese Gesetze eine strenge Anwendung blos auf eine unbestimmbar grosse Zahl von Exemplaren ohne exceptionelle Störungen der Vertheilung finden, und man hienach mit einem approximativen Zutreffen derselben zufrieden sein muss.

1) Das Hauptgesetz, in welchem sich die andern Gesetze so zu sagen zusammen- und abschliessen, und wonach die Vertheilungsrechnung unmittelbar zu führen, ist dieses.

Der ganzen Vertheilung liegt das Gausssche Gesetz zufälliger Abweichungen, nach welchem sich die Vertheilung der Beobachtungsfehler in Abhängigkeit von ihrer Grösse richtet, mit den alsbald zu bezeichnenden, freilich sehr wesentlichen, Modificationen, unter. Das Gausssche Gesetz selbst in seiner eigentlichen Fassung kann für die hier davon zu machenden Anwendungen genügend durch folgende Bestimmungen charakterisirt werden.

Habe man die mittlere Veränderung ε in Bezug zum arithmetischen Mittel M bestimmt, wie S. 287 angegeben ist, und zähle man die Zahl der Abweichungen, welche nach positiver und negativer Seite bis zu einer gegebenen positiven und negativen Gränzabweichung α von M reichen, zusammen, so reichen von den gesammten Abweichungen und mithin abweichenden Werthen m

25 p.C. bis zu einem $\alpha = 0{,}3994\ \varepsilon$
50 p.C. ,, ,, ,, $\alpha = 0{,}8453\ \varepsilon$
75 p.C. ,, ,, ,, $\alpha = 1{,}4417\ \varepsilon$

welche Gränzen α künftig kurz als erste, zweite und dritte Abweichungsgränze gelten sollen, und wovon die zweite die sog. wahrscheinliche Abweichung ist. Man kann aber auch mittelst einer, den Mathematikern bekannten, Tabelle für jede beliebige Abweichungsgränze α die bis dahin reichende verhältnissmässige Zahl der Abweichungen nach dem Verhältniss dieses α zu ε oder

der davon abhängigen wahrscheinlichen Abweichung und in Folge dessen auch die zwischen zwei beliebigen Abweichungsgränzen fallende Zahl von Abweichungen oder abweichenden Werthen finden.

Die Modificationen nun, welche dieses Gesetz in Anwendung auf unsern Gegenstand zu erleiden hat, sind diese. Der Ausgang der Abweichungen ist nicht von M, sondern dem, in unten anzugebender Weise zu findenden, D′ zu nehmen. Das Gesetz ist nicht auf arithmetische Abweichungen, sondern logarithmische Abweichungen (log D′—log $a_{,}$) und (log a′— logD′) zu beziehen, und für jede beider Seiten nach den dafür besonders geltenden $d_{,}$, $\mathfrak{v}_{,}$ und d′, v′ besonders zu verwerthen, wonach z. B. auf negativer Seite $\frac{d_{,}}{2}$ Werthe bis zu $\alpha = 0,8453\ \mathfrak{v}_{,}$, auf positiver Seite $\frac{d'}{2}$ Werthe bis zu $\alpha = 0,8453\ \mathfrak{v}'$ reichen. Diess z. B. auf Genre h, h > b angewandt, so ist nach Tab. III und X (mit Zuziehung einiger Decimalen mehr, als in diesen Tabellen gegeben sind) log D′ hier 0,57465—1, $\mathfrak{v}_{,} = 0,13867$, $d_{,} = 287$, und sind mithin 143,5 Werthe zu erwarten zwischen D′ = 0,37553 als Zahlwerth zu 0,57465—1, und dem Masswerth, welcher als Zahlwerth zum Logarithmus 0,45743—1 gehört, der um $0,8453\ \mathfrak{v}_{,} = 0,11722$ von log D′ ins Negative abweicht, d. i. dem Masswerthe 0,28670. Die Beobachtung (mit Zuziehung der unten anzudeutenden Interpolation eines Intervalls von 0,04 Grösse) liess dafür 145,8 oder 50,8 p. C. statt der normalen 50 p. C. finden. Eine allgemeinere Bewährung ist unten gegeben.

Mit diesem Gesetze stehen aber noch folgende im Zusammenhange.

2) Es verhält sich $d_{,} : d' = \mathfrak{v}_{,} : \mathfrak{v}'$ und ist mithin $\frac{d'}{d_{,}} = \frac{\mathfrak{v}'}{\mathfrak{v}_{,}}$.

3) Mit einer, für die Anwendung auf die Empirie völlig zulänglichen, Approximation gilt die Gleichung

$$\frac{\log C - \log D'}{\log G - \log D'} = \frac{\pi}{4}$$

wo π die Ludolfsche Zahl. Hieraus aber folgen unmittelbar die nächsten zwei Gesetze.

4) Der Werth C liegt stets seiner Grösse nach zwischen D′ und G, mag G > D′ oder G < D′ sein, indem sich diess bei einiger Aufmerksamkeit nach voriger Gleichung leicht daraus folgern lässt,

dass $\frac{\pi}{4}$ ein positiver ächter Bruch. Um diess mit der Gleichung zu vereinbaren, muss nämlich G stets weiter und in gleicher Richtung als C von D' obliegen.

5) Der Werth D' lässt sich aus den Werthen G und C nach folgender Gleichung berechnen:

$$\log D' = \frac{4 \log C - \pi \log G}{4 - \pi}$$

6) Von andrer Seite her lässt sich beweisen, dass

$$\log D = \log D' - \frac{\pi \mathfrak{v}_{,}^{2}}{2},$$

und hienach D aus D' und $\mathfrak{v}_{,}$ berechnen.

In diesen Sätzen liegen die Grundgesetze der Vertheilung, deren Bewährung zu suchen ist.

Zur Bewährung des ersten, des Hauptgesetzes, nun gilt es, sich entweder vorzugsweise an solche Klassen und Abtheilungen zu halten, deren m nicht zu klein ist, und in denen keine zu auffälligen Unregelmässigkeiten vorkommen, oder, ohne Ausschluss von Serien mit irgendwelchen Unregelmässigkeiten, durch Zusammennehmen der Resultate mehrerer Serien die Störungen möglichst zu compensiren. Legen wir nun zuvörderst für letztern Bewährungsweg die Bestimmung der procentalen Abweichungszahlen bis zur 1., 2., 3. Gränze, so wie S. 301 angegeben ist, unter, bis wohin respectiv 25; 50; 75 p. C. der d, und d' reichen sollen; so erhielt ich aus den Originaltafeln von der Form der Tab. I*) zu-

---

*) Um den Einfluss der grossen Unregelmässigkeiten, welche die Tafeln in dieser Form noch zeigen, möglichst zu compensiren, habe ich mich bei Bestimmung der Abweichungszahlen bis zu den betreffenden Gränzen folgenden Kunstgriffes bedient. Die Gränze, bis zu welcher eine Abweichungszahl zu rechnen, fällt im Allgemeinen zwischen zwei Masse der Originaltabelle. Ich summire nun die 4 Zahlen des Intervalles von 0,04 Grösse, um dessen Mitte die Gränze eintrifft, d. h. die zu den 2 kleinern und 2 grössern Massen gehören, und ergänze die Abweichungszahl, die bis zum Anfange dieses Intervalles reicht, durch Interpolation der Zahlensumme dieses Intervalles nach Proportion des Stücks, um welches die Gränze in dasselbe hineinreicht. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Anfang und Ende des Intervalles, was z. B. die 4 ersten Zahlen der Tabelle I vereinigt, nicht 0,29 und 0,32 sondern 0,285 und 0,325 sind, weil die Masszahlen auf die Zwischenräume zwischen den Massen mit vertheilt zu denken sind. Zwar bedarf es, wie bei der zweiten Bewährungsweise zu zeigen, nicht nothwendig dieses Kunstgriffes, doch ist er immerhin ein Vortheil.

vörderst für Genre h, h > b als Abweichungszahlen bis zu diesen Gränzen negativerseits 64; 145,8; 215,3; indess $d_{,}$ = 287 war; was 22,3; 50,8; 75,0 statt den normalen Procenten entspricht; positiverseits 118; 244,5; 374,9, indess d' = 488 war, was 24,2; 50,0; 76,8 procental entspricht. Dieselbe Bestimmung habe ich für das h und b jeder der untersuchten Klassen und Abtheilungen insbesondre nach ihrem $d_{,}$, $\mathfrak{v}_{,}$, d', $\mathfrak{v}'$ durchgeführt, nun aber die 4 Abweichungszahlen bis zu gegebener Gränze für die beiden Abtheilungen des h und b derselben Klasse jederseits summirt, und hienach die Procente der eben so summirten $d_{,}$ und d' bestimmt. (Bei Stillleben, wo blos h > b vorlag, gab es blos je 2 Abweichungszahlen jederseits zu summiren.) So erhielt ich bis zu den bestimmten 3 Gränzen (Gr.) statt der normalen Procente von $d_{,}$ negativerseits und von d' positiverseits folgende beobachtete Procente für folgende 4 Zusammenfassungen: 1) 4 Serien Genre; 2) 4 Serien Landschaft; 3) 2 Serien Stillleben (h > b); und 4) 4 Combinationen h und b bei Genre und Landschaft.

XI. Beobachtete procentale Abweichungszahlen statt der normalen 25; 50; 75.

		1. Gr.	2. Gr.	3. Gr.
Genre.	$\Sigma d_{,} = 1092$	25,2	50,1	74,9
	$\Sigma d' = 1862$	25,1	49,4	74,8
Landschaft.	$\Sigma d_{,} = 1835$	26,2	50,2	74,9
	$\Sigma d' = 2317$	25,5	48,9	73,9
Stillleben.	$\Sigma d_{,} = 528$	24,9	43,8 !	74,4
	$\Sigma d' = 283$	27,4	51,2	77,7
Combinat.	$\Sigma d_{,} = 3097$	25,5	49,1	75,0
	$\Sigma d' = 4009$	25,0	50,1	74,7

Um auch die Bewährung in der andern Form für einige der regelmässigeren Reihen zu geben, so folgt hier die Zusammenstellung der beobachteten Masszahlen der Tab. II für gegebene Intervalle in einigen Abtheilungen von Genre und Landschaft mit den nach unsern Regeln auf Grund einer ausgeführten Tabelle des Gaussschen Gesetzes berechneten Zahlen, *) wobei sich die Be-

*) Der Interpolationskunstgriff, dessen in der Anmerkung S. 303 gedacht worden, ist folgends bei Seite gelassen, und die beobachteten Masszahlen der Tab. II demgemäss hier genau, nur zusammengefasst für grössere Intervalle, reproducirt.

rechnung für das Intervall, in welches D′ fällt, aus zwei Theilen zusammensetzt, einer mit d,, ꝺ, nach negativer, und einer mit d′, ꝺ′ nach positiver Seite. Hat man die Tabelle des Gaussschen Gesetzes zur Hand, so kann man nach den in Tab. III und X mitgetheilten Datis die folgends berechneten Werthe selbst controliren und auch die übrigen Serien der Tab. II berechnen und die Rechnung mit der Beobachtung vergleichen.

XII. Vergleich beobachteter und berechneter Abweichungszahlen zwischen gegebenen Gränzen.

Mass-Intervalle.	Genre h, h > b		Genre b, h > b		Landsch. b, h > b		Landsch. h, b > h	
	beob.	ber.	beob.	ber.	beob.	ber.	beob.	ber.
0—0,3	163,5	164,9	283,5	286,8	31,5	36,4	273	296
0,3—0,5	288,5	279,9	268	267.4	93,5	90,9	536	509,4
0,5—0,7	145,5	152,4	121	117,9	54	56,3	384	387,9
0,7—1,1	119,5	120,3	78,5	76,5	56	54,7	380	373,1
1,1—1,3	24	22,9	12,5	11,9	14	13,3	81,5	83,1
Rest.	34	34,6	11,5	14,5	33	30,4	139,5	144,8
	775	775	775	775	282	282	1794	1794

Unstreitig wird man die Uebereinstimmung von Beobachtung und Rechnung in vorstehenden beiden Tabellen befriedigend genug finden.

Zur Bewährung von Satz 2, wonach $\frac{d'}{d_{,}} = \frac{\mathfrak{v}'}{\mathfrak{v}_{,}}$, kann die Tabelle X dienen, worin die Werthe von $d_{,}$, d', $\mathfrak{v}_{,}$, $\mathfrak{v}'$ nach Beobachtung bezüglich der, in Tab. III verzeichneten, Werthe von D' gegeben, und nun freilich auch noch mit Beobachtungsirrthümern behaftet sind. Man wird aber dem Gesetze schon in den Bestimmungen für die einzelnen Klassen und Abtheilungen für sich nahe entsprochen finden, nur bald nach der einen bald nach der andern Seite etwas darum schwankend. Zur möglichsten Ausgleichung dieser Zufälligkeiten summire man alle $d_{,}$, d', $\mathfrak{v}_{,}$, $\mathfrak{v}'$ der Tab. X, je 14, für sich, und nehme die Verhältnisse dieser Summen, so hat man

$$\frac{\Sigma d'}{\Sigma d_{,}} = \frac{8471}{6358} = 1,332$$

$$\frac{\Sigma \mathfrak{v}'}{\Sigma \mathfrak{v}_{,}} = \frac{3,2246}{2,3949} = 1,346$$

also beide Verhältnisse fast genau übereinstimmend.

Die Bewährung des Satzes 3) suchen wir in der Bewährung seiner beiden Folgerungen 4) und 5).

Was nun 4) anlangt, so findet sich die Bewährung in Tabelle III, sofern C überall der Grösse nach zwischen D' und G fällt, mag $D' > G$ sein, wie bei Stillleben $h > b$, oder $D' < G$, wie sonst überall.

Was 5) anlangt, so steht seine Bewährung in Zusammenhang mit der von 6). In Tabelle III sind die Werthe D' und D nicht direct nach Beobachtung gegeben, sondern D' nach 5) aus den beobachteten G und C berechnet, und D nach dem so berechneten D' und dem bezüglich dazu beobachteten $\mathfrak{v}$, mittelst 6) berechnet. Also gilt es, diese berechneten Werthe von D' und D mit den direct aus den Beobachtungen folgenden zu vergleichen. Die directe Bestimmung aus den Beobachtungen hat nun freilich wegen der zufälligen Unregelmässigkeiten der Vertheilung Schwierigkeiten; doch lassen sich trotz derselben so weit angenäherte directe Bestimmungen für D' und D gewinnen, um die Zulässigkeit der gegebenen Rechnungsregeln für diese Werthe danach beurtheilen zu können. Fassen wir zuerst D ins Auge.

Eine ziemlich rohe, doch einfache, Methode directer Bestim-

mung von D ist, in den ursprünglichen Vertheilungstafeln der betreffenden Klasse und Abtheilung, wie solche in einem Probestück für Genre h, h > b in Tab. I vorliegt, die Zahlen von je 5 aufeinanderfolgenden Massen zusammenzufassen, und diess durch die Reihe der Masse fortzusetzen, (was z. B. in dem angeführten Probestück für das Intervall von 0,29 bis inclus. 0,33 giebt 82, von 0,30 bis 0,34 giebt 78 u. s. f.), und von den 5 Massen, auf welche die Maximumzahl fällt, die mittelste als nahehin dem D entsprechend anzusehen, was in jenem Bruchstück 0,36 als approximatives D finden lässt, indem von 0,34 bis 0,38 (inclus.) 87 als Maximumzahl, d. i. grösser als in allen nachbarlichen Intervallen, gefunden wird. Wo man nun beim Durchlaufen der Vertheilungstafel in solcher Weise blos auf ein entschieden vorwiegendes Zahlenmaximum stösst, wird man in der Bestimmung des D danach selten stark irren können. Aber häufig kommt man wegen nicht hinreichend durch solche Zusammenfassung ausgeglichener Unregelmässigkeiten successiv auf mehrere entschiedene Maxima, und dann bleibt unentschieden, bei welchem man D zu suchen hat, am wahrscheinlichsten bei dem grössten; doch kann bei nicht sehr grossem Uebergewicht desselben das wahre D, was eine Ausgleichung der Unregelmässigkeiten voraussetzt, auch vielmehr bei einem kleineren Maximum oder zwischen ein paar Maximis zu suchen sein, kurz die Lage desselben danach in ziemlich weiten Gränzen unbestimmt bleiben. Heisse diese Methode der Kürze halber die Methode à 5. Viel genauer, aber auch viel umständlicher, als diese Methode ist folgende. Man fasst die Masszahlen für drei aufeinanderfolgende, eine gewisse Anzahl Masswerthe befassende, gleiche Massintervalle in drei Summenzahlen besonders zusammen, indem man diese Intervalle so gross und von einem solchen ersten Anfang an nimmt, dass auch beim Fortschritt mit dem Anfange der Intervalle durch die Reihe der Masse, welche in dem ersten begriffen sind, die Maximumsumme immer auf dem mittlern Intervall bleibt, bestimmt hienach für jeden solchen Anfang die Lage des D innerhalb der drei Intervalle mittelst einer, aus der Interpolationsformel mit zweiten Differenzen leicht ableitbaren, Maximumgleichung nach der approximativen Voraussetzung, dass die Summenzahl jedes Intervalles auf die Mitte desselben gehäuft sei, und nimmt aus diesen Bestimmungen das Mittel. Die nähere Auseinandersetzung dieses Verfahrens, welches leicht auf

eine mechanische Ausführung gebracht werden kann, würde hier zu weit führen; ich nenne es kurz das Interpolations-Maximum-Verfahren. — Zur directen Bestimmung von log D' kann man nicht minder auf beiden Wegen vorgehen, nachdem man zuvor die a auf ihre Logarithmen gebracht und zwischen diesen interpolationsmässig gleiche Intervalle hergestellt hat. Bezüglich D habe ich beide Verfahrungsweisen, bezüglich log D', woraus sich D' ergiebt, blos das zweite angewandt. Hier nun folgt eine Zusammenstellung der so direct bestimmten Werthe von D und D' mit den in Tabelle III gegebenen, nach Satz 5) und 6) berechneten Werthen. Wo sich beim Verfahren à 5 mehrere entschiedene Summenmaxima darboten, sind die daraus folgenden Werthe von D neben einander aufgeführt, und das dem grössten Summenmaximum entsprechende im Druck hervorgehoben. Bei sehr starken Unregelmässigkeiten muss man von Bestimmung der dichtesten Werthe überhaupt absehen.

XIII. D und D' nach Rechnung und Beobachtung.

		D			D'	
			beob.			beob.
		ber.	à 5	Int.-Max.	ber.	Int.-Max.
Genre	h, h > b	0,350	0,36	0,349	0,376	0,383
	b, h > b	0,277	0,29	0,281	0,304	0,315
	h, b > h	0,401	**0,40**. 0,57	0,398	0,436	0,467
	b, b > h	0,496	0,50. 0,57. **0,64**	0,502	0,545	?
Landschaft	h, h > b	0,523	0,43. **0,63**	0,523	0,594	0,660!
	b, h > b	0,392	**0,40**. 0,33	0,389	0,417	0,433
	h, b > h	0,430	**0,36**. 0,48	0,440	0,493	0,503
	b, b > h	0,617	0,66	0,643	0,742	0,748
Stillleben	h, h > b	0,673	0,46. **0,68**	0,607	0,747	0,757
	b, h > b	0,563	**0,40**. 0,52. 0,59	0,585	0,638	0,608

Einzelne starke Abweichungen zwischen Beobachtung und Rechnung abgerechnet, wird man die Zusammenstimmung beider sowohl bezüglich D als D' wiederum sehr befriedigend finden, sich aber freilich auch von der ziemlichen Unsicherheit der Methode à 5 überzeugen können, in Betracht der mehrfachen Werthe, zwischen denen sie meist schwanken lässt.

Ob die vorigen, auf h und b für sich anwendbaren, Gesetze auch für $\frac{h}{b}$ und $\frac{b}{h}$ gelten, unterliegt Zweifeln. Um es zu untersuchen, habe ich mir die Mühe gegeben, die Logarithmen der einzelnen Verhältnisse bei Genre zu bestimmen, und für $h > b$ und $b > h$ in zwei Vertheilungstafeln zu bringen, woraus die auf S. 294 gegebenen Bestimmungsstücke abgeleitet sind. Inzwischen finden sich in den Vertheilungstafeln einzelne starke Unregelmässigkeiten, und der Anschluss der nach den bisherigen Regeln berechneten Vertheilung an die beobachtete ist sehr unvollkommen. Wahrscheinlich ist hieran der Umstand Schuld, dass die Reihe der $\frac{h}{b}$ wie $\frac{b}{h}$ nach Unten mit dem, der quadratischen Bilderform entsprechenden, festen Werthe 1 schliesst, statt durch Bruchwerthe ins Unbestimmte herabzureichen, wie es streng genommen in der theoretischen Voraussetzung liegt. Denn wollte man die Reihe der $\frac{h}{b}$, $h > b$ bis in ächte Bruchwerthe fortsetzen, so käme man damit in die $b > h$ hinein, welche nicht mit den ersten vergleichbar sind, und so umgekehrt mit $\frac{b}{h}$ bei $b > h$. Möglich jedoch auch, dass dieser Umstand auf die Hauptvertheilung von keinem sehr erheblichen Einfluss ist, und die unvollkommene Zusammenstimmung von unausgeglichenen Zufälligkeiten abhängt, die in Verhältniss zu der geringen Variation der $\frac{h}{b}$ und $\frac{b}{h}$ einen grossen Einfluss gewinnen.

Unter Zugrundelegung der S. 294 gegebenen Werthe für die Bestimmungsstücke von $\frac{h}{b}$ und $\frac{b}{h}$ fanden sich bei $\frac{h}{b}$, $h>b$ die vom D′ der $\frac{h}{b}$ (diess nach G und C bestimmt) an gerechneten Procentzahlen der d, und d′ bis zu den drei angenommenen Gränzen respectiv 29,5; 54,6; 75,0 und 26,2; 56,1; 76,4; also zumeist sehr abweichend respectiv von 25; 50; 75; die zweite Regel, wonach $d, : d' = \mathfrak{d}, : \mathfrak{d}'$ bestätigt sich nach den Datis S. 294 bei $\frac{h}{b}$ schlecht, bei $\frac{b}{h}$ gut. Die Regel 4) trifft beidesfalls zu. Zu den, nach G und C berechneten Werthen D′ liess sich wegen der Unregelmässigkeiten das D′ nach Int. Max. bei $\frac{b}{h}$ nicht wohl bestimmen, indess bei $\frac{h}{b}$ danach der mit dem Rechnungswerthe

1,296 sehr nahe stimmende Werth 1,301 gefunden wurde. D ist nicht durch Beobachtung bestimmt worden, da nicht von den Logarithmen der $\frac{\mathfrak{h}}{\mathfrak{b}}$ und $\frac{\mathfrak{b}}{\mathfrak{h}}$ zu den Zahlen zurückgegangen worden.

Mit grösserer Bestimmtheit dürfte man die wesentliche Geltung der für $\mathfrak{h}$ und $\mathfrak{b}$ besonders gültigen Gesetze auf die Flächenräume $\mathfrak{hb}$ übertragen können, für welche die wichtigsten Bestimmungsstücke bei Genre S. 296 gegeben sind. Denn einerseits findet hier die angeführte theoretische Schwierigkeit nicht statt, anderseits stimmen die beobachteten Vertheilungszahlen besser mit den normalen als bei $\frac{\mathfrak{h}}{\mathfrak{b}}$ und $\frac{\mathfrak{b}}{\mathfrak{h}}$. In der That fanden sich als Procente der Zahlen d, d′ von D′ bis zu den drei angenommnen Gränzen bei $\mathfrak{h} > \mathfrak{b}$ respectiv 27,2; 50,8; 75,4 und 25,2; 48,5; 75,3; für $\mathfrak{b} > \mathfrak{h}$ entsprechend 25,7; 48,9; 77,0 und 26,3; 48,6; 72,2. Die Regel 2) stimmt nach den Werthen d,, d′, $\mathfrak{d}$,, $\mathfrak{d}'$ bei $\mathfrak{h} > \mathfrak{b}$ ziemlich gut, bei $\mathfrak{b} > \mathfrak{h}$ minder; die Regel 4) stimmt beidesfalls. Einer Controle der berechneten D′-Werthe durch das Int.-Max.-Verfahren standen grössere Unregelmässigkeiten in der Vertheilungstabelle im Wege.

Wo die verhältnissmässige Schwankungsgrösse $\frac{\varepsilon}{M}$ klein ist, fällt G merklich mit M, und D′ mit D zusammen, und kann man bei der Vertheilungsberechnung den logarithmischen Abweichungen bezüglich D′ arithmetische Abweichungen bezüglich D substituiren, wodurch sich Manches vereinfacht. In der That hat Scheibner (in den Berichten der sächs. Soc. d. Wissensch. 1873) gezeigt, dass man approximativ (ohne Rücksicht auf ein besonderes Vertheilungsgesetz) hat $G = M\left(1 - \frac{1}{2}\frac{q^2}{M^2}\right)$, wo q^2 das Mittel aus den Quadraten der Abweichungen von M ist, q^2 aber ist mit ε^2 von gleicher Grössenordnung. Wo also q^2 und mithin ε^2 sehr klein ist, fällt G mit M merklich zusammen. Nun kann aber auch $\mathfrak{d}_,^2$ nicht anders als sehr klein sein, wenn q^2 und ε^2 sehr klein sind, weil mit der verhältnissmässigen Kleinheit der Abweichungen bezüglich M und G eine solche bezüglich D′ von selbst gegeben ist; diese aber trägt sich auf die Logarithmen über. Also wird dann nach Satz 6) auch die Abweichung des D von D′ vernachlässigt werden können. Die Substituirbarkeit arithmetischer für logarithmische Abweichungen hängt an der Proportionalität beider bei verhältnissmässiger Kleinheit der ersten.

7) Nähere Bestimmungen über die Sachlage der Untersuchung.

Die Klassen sind so bestimmt.

a) Religiöse Bilder, d. s. Bilder mit alttestamentlich und christlich religiösem Inhalt. Hiezu wurden nicht nur Compositionen mit mehreren Figuren gerechnet, sondern auch selbst einzelne Köpfe und Figuren, wie Christusköpfe, Heiligenbilder, Darstellungen von Märtyrergeschichten, selbst Landschaften mit heiliger Staffage, so dass diese Classe eigentlich ein schlecht definirtes Sammelsurium ist; daher auch eine sehr unregelmässige Vertheilung nach Mass und Zahl darin statt fand; nur dass auch hier die Vertheilungstafeln im Ganzen die so zu sagen papierdrachenartige Form von Tab. II hatten.

b) Mythologische, d. s. Bilder mit einem Inhalt aus der griechischen und römischen Götter- und Heroenwelt, entsprechend weit gefasst, daher auch schlecht vertheilt.

c) Genrebilder, im üblichen Sinne, ohne Kriegs- und Jagdscenen.

d) Landschaften, mit Einschluss von Marinen, doch ohne Hafen- und Städteansichten.

e) Stillleben, d. s. Bilder mit todten Gegenständen (abgesehen von der dabei ausgeschlossenen Architektur), als wie Zusammenstellungen von Esswaaren, Geräthen, ferner Blumen- und Fruchtstücke, mit Ausnahme solcher, welche menschliche Figuren mit einschliessen, mit Einschluss aber solcher, in welchen Thiere nebensächlich auftreten.

Nicht zur Untersuchung zugezogen sind weltlich historische Bilder, Architekturbilder, Porträts, überhaupt die nicht in vorigen Klassen begriffenen Bilder. Ueberall ausgeschlossen sind Fresken- und Tapetenbilder, Diptychen und Triptychen und solche Tafeln, auf welchen verschiedene Darstellungen in von einander abgegränzten Abtheilungen enthalten waren.

Natürlich konnte mehrfach Zweifel entstehen, ob ein Bild als Genrebild sollte unter c) mit aufgenommen oder als weltlich historisches Bild bei Seite gelassen werden, ob ein Bild als Landschaft unter d) sollte aufgenommen oder als blosses Viehstück bei Seite gelassen werden u. s. w.; und gar wohl hätten Andre die zweifelhaften Fälle etwas anders rubriciren können. Indess kommt

hierauf nicht viel an, weil die Unsicherheit immer nur verhältnissmässig wenige Bilder betrifft, so dass die Verhältnisse dadurch nicht erheblich betheiligt werden können. Ein ganz scharfes Trennungsprincip lässt sich hiebei überhaupt nicht aufstellen; ich bin nach dem Aperçu des vorwiegenden Eindruckes der Bilderbezeichnung in den Katalogen gegangen.

Mehrfach kommen Fälle vor, dass zwei oder gar eine Reihe ihrem Inhalt nach zusammengehöriger Bilder von demselben Formate hinter einander in den Katalogen aufgeführt sind. So kommen in der dritten Partie des Louvre-Kataloges École française p. 342 ff. von no. 525 bis 547 unter dem Gemeintitel »Les principaux traits de la vie de St. Bruno« 22 Bilder von Le Sueur vor, welche, mit Ausnahme von no. 533, alle dieselben Dimensionen, h = 1,93; b = 1,30 Meter haben.

Es entstand die Frage, ob in solchen Fällen alle Exemplare als ein einziges nur einmal, oder so oft als sie vorkamen, in die Vertheilungstafel aufgenommen und verrechnet werden sollten.

Käme es nun darauf an, was aber wenig Interesse haben dürfte, die factischen Mittelwerthe der, in gegebenen Gallerien enthaltenen, Bilder von gegebener Art und die factischen Vertheilungsverhältnisse zu bestimmen, so könnte natürlich nur letztres Verfahren eingehalten werden; aber da man nicht darauf zu rechnen hätte, dass in andern Gallerien dieselben Dimensionen durchschnittlich in demselben Verhältniss wiederkehrten, so würde man auf diese Weise einen unangemessenen Beitrag zur allgemeinen Mittelbestimmung erhalten und die allgemeinen Vertheilungsverhältnisse dadurch wesentlich alterirt finden. So fanden sich in den 22 Gallerien folgende Zahlen religiöser Bilder in folgenden Grössenintervallen der Höhe

Höhe	Zahl
1,865 — 1,895	91
1,895 — 1,995	89
1,995 — 1,205	93

welche Zahlen nahe übereinstimmen, wie bei aneinandergränzenden Intervallen zu erwarten. Aber hiebei sind sämmtliche 22 Sueursche Bilder von 1,93 Meter Höhe nur zweimal gerechnet,

hätte man sie 22-mal rechnen wollen, so hätte man statt der aufeinanderfolgenden Zahlen 91; 89; 93 erhalten: 91; 109; 93; was die Vertheilung sehr unregelmässig gemacht haben würde. Entsprechend in andern Fällen. Da nun aber eine Mehrzahl zusammengehöriger Bilder von denselben Dimensionen immerhin eine gewisse starke Bevorzugung dieser Dimensionen voraussetzt und mithin ein vermehrtes Gewicht in Anspruch nimmt, so habe ich mich kurz und rund entschlossen, alle Fälle, wo 2 oder mehr zusammengehörige Bilder von denselben Dimensionen vorhanden waren, 2-mal, aber nicht mehr als 2-mal, in der Vertheilungstafel zählen zu lassen.

Wenn S. 294 die Gesammtzahl der in Untersuchung genommenen Bilder zu 10558 angegeben ist, so ist diese Zahl insofern nicht streng, als nach voriger Bemerkung von einer grössern Zahl zusammengehöriger Bilder von gleichen Dimensionen überall eben nur zwei in Rechnung genommen sind, anderseits aber Landschaftsbilder, in welchen religiöse oder mythologische Staffage vorkommt, sowohl bei den Landschaftsbildern als religiösen oder mythologischen Bildern, also doppelt aufgenommen, sind. Da jedoch der Einfluss beider Umstände überhaupt nicht beträchtlich und überdiess von entgegengesetzter Richtung ist, bleibt obige Zahl nahe genug zutreffend.

Benutzte Cataloge.

Amsterdam. Beschrijving der Schilderijen op 's Rijks Museum te Amsterdam. 1858.

Antwerpen. Catalogue du Musée d'Anvers, ohne Jahreszahl.

Berlin. a) Verzeichniss d. Gemäldesamml. d. königl. Mus. zu Berlin. 1834.
b) Verz. d. Gemäldesamml. des . . . Consul Wagener. 1861.

Braunschweig. Pape, Verz. d. Gemäldesamml. d. herzogl. Mus. z. Braunschweig. 1849.

Brüssel. Fétis, Catalogue descript. et histor. du Mus. roy. de Belgique. 1804.

Darmstadt. Müller, Beschreib. d. Gemäldesamml. in d. grossherzogl. Mus. z. Darmst.

Dijon. Notice des objects d'art exposés au Mus. de Dijon. 1860.

Dresden. Hübner, Verz. der königl. Gem. Gall. z. Dr. 1856.

Florenz. Chiavacchi, Guida della R. Gall. del Palazzo Pitti. 1864.

Frankfurt. Passavant, Verz. d. öffentl. ausgest. Kunstgeg. d. Städelschen Kunstinstituts. 1844.

Leipzig. a) Verz. d. Kunstwerke d. städt. Mus. z. Leipzig. 1862.
b) Verz. d. Löhrschen Gem. S. z. L. 1859.

London. The national Gallery, its pictures etc. Ohne Jahreszahl.

Madrid. Pedro da Madrazo, Catalogo de los quadros del real Mus. de Pintura y Escultura. 1843.

Mailand. Guida per la regia Pinacotheca di Brera.

München. a) Verz. d. Gem. in d. königl. Pinakothek z. M. 1860.
b) Verz. d. Gem. d. neuen königl. Pinak. in M. 1861.

Paris. Villot, Notice des tabl. exp. dans les gal. du Mus. imp. du Louvre. 1859.

Petersburg. Waagen, die Gemäldes. in d. kaiserl. Eremitage zu St. Pet. 1864.

Venedig. Catalogo degli oggetti d'arte exposti al Publico nella L. Roy. Acad. di belli arti in V. 1864.

Wien. v. Mechel, Verz. d. Gem. der k. k. Bildersamml. 1781.

Die Cataloge mehrerer Gallerien, die mir ausserdem noch zu Gebote standen, konnten nicht benutzt werden, theils, weil sie keine Massangaben enthielten, theils weil der Massangabe in Fussen, Zollen nicht beigefügt war, welcher Fuss dabei gebraucht war, und es nicht überall sicher schien, dass der im Lande übliche darunter zu verstehen.

Zusatz zu Th. I. S. 176. Ueber den Farbeneindruck der Vokale.

Am o. a. Orte ist bemerkt worden, dass man mehrfach geneigt ist, den Eindruck gegebener Vokale dem Eindrucke gegebener Farben, Weiss und Schwarz mit eingeschlossen, entsprechend zu finden, und dass zwar verschiedene Personen in den positiven Angaben hierüber sehr von einander abweichen, dass jedoch eine Uebereinstimmung in gewissen negativen Puncten nicht fehlt. Da ich gefunden, dass man sich mehreren Orts für den Vergleich der beiderlei Eindrücke interessirt hat, so habe ich, ohne ihm bei seiner grossen Unbestimmtheit eine wichtige Bedeutung beizulegen, doch durch Sammlung einer grössern Anzahl von Stimmen, worin ich durch einige Bekannte unterstützt wurde, zu ermittlen gesucht, was sich etwa daraus als constant oder entschieden überwiegend finden lasse, und theile folgends die Ergebnisse davon mit. Hätte die Aufgabe ein grösseres Interesse, als sie unstreitig hat, so würde die Untersuchung darüber zur Gewinnung nahehin fester Mittelzahlen freilich auf eine noch bei weitem grössere Zahl von Personen auszudehnen sein, als hier geschehen ist.

Nicht alle Personen, an die man sich mit einer Frage desshalb wendet, gehen auf den betreffenden Vergleich ein, indem gar Manche erklären, dass sie einen solchen überhaupt nicht zu ziehen wissen; doch überwiegt entschieden die Zahl derer, die darauf eingehen, worunter sich nicht wenige finden, die solchen schon vorher auf eigene Hand angestellt haben. Vielen aber auch machen nur diese oder jene Vocale einen bestimmten Farbeneindruck, indess sie den der übrigen unbestimmt finden. Manche äussern sich mit grösster Bestimmtheit und Entschiedenheit über den Eindruck sei es einiger oder aller Vokale, als wenn er gar nicht anders gefunden werden könnte, andre minder entschieden und sicher. Es zeigt sich aber kaum eine grössere Uebereinstimmung zwischen ersteren als zwischen letzteren, und mehrfach lachen sich die ersteren bei Confrontation ihrer Aussagen gegenseitig aus.

Der befragten Personen, welche sich überhaupt auf den Vergleich eingelassen haben, waren einschliesslich der schon in der ersten Notiz aufgeführten, (deren Angaben im Folgenden wieder mit aufgenommen werden,) im Ganzen 73, darunter 35 männliche, 38 weibliche, alle aus gebildeten Ständen, und, mit Ausnahme von 2 Schülern und 3 Schülerinnen oberer Klassen, erwachsen oder mindestens über die Schuljahre hinaus.

Die Gesammtergebnisse sind in folgender Haupttabelle zusammengestellt, die männlichen und weiblichen Urtheile unter m. und w. gesondert. Diese Tabelle enthält nämlich die Zahl der Personen, die sich in einem gegebenen Farbeneindruck bezüglich eines gegebenen Vokals vereinigten. Wo eine Person zwischen zweierlei Farbeneindrücken schwankte, ist sie bei jeder der beiden Farben mit 0,5 notirt. Von Diphthongen ist blos ä zugezogen und nur bei einigen Personen danach gefragt worden. Personen, die sich überhaupt dem Vergleich entzogen, sind in der Tabelle nicht berücksichtigt; wo jedoch Personen ein Urtheil über den Eindruck mancher Vokale abgaben, indess sie den von andern unbestimmt liessen, sind diese unbestimmten Urtheile unter der Horizontalrubrik »unbest.« verzeichnet. Da nicht wenige Personen den Farbeneindruck als dunkel (d.) oder hell (h.) oder einer besondern Nüance nach näher bestimmten, so sind diese Nebenbestimmungen unter der Tabelle besonders nachgetragen. Hienach folgt noch eine zweite Tabelle, worin die Vergleichsurtheile einiger Personen, deren Specification ein Interesse haben konnte, besonders zusammengestellt sind, nämlich 1) von Prof. C. Hermann, welcher sich viel mit dem ästhetischen Farbeneindruck beschäftigt hat; 2) dem Bruder des Prof. Zöllner, als Musterzeichner; 3) dem Maler Krause; 4) dem Componisten Franz v. Holstein; 5) einer musikalisch sehr gebildeten Dame, Anna Anschütz, geb. Volkmann; endlich 4 männlichen und 6 weiblichen Personen, deren Urtheile in den Registern als solche verzeichnet sind, welche mit besondrer Entschiedenheit abgegeben wurden. Ausser den unzweideutigen Abkürzungen bedeutet darin, so wie in dem Verzeichniss näherer Bestimmungen, g. gelb, gn. grün, gr. grau, or. orange, h. hell, d. dunkel.

Tabelle über den Farbeneindruck der Vocale.

	a		e		i		o		u		ä	
	m.	w.	m.	w.	m.	w.	m.	w.	m.	w.	m.	w.
weiss	11	15	3	4,5	3	3	0	0	0	0		
schwarz	0	1	0	0	0	0	1	6	10	14		
roth	7	8	1	1	4	5,5	8	8	0	1		
orange	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0		
gelb	0	0	10	11	18	14,5	0	2	0	0		
grün	0	1	7	6	5	7	2	3	1	2	1	1
blau	2	8	1	8,5	1	1	5	6	6	2		
lila	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2	1	0
violet	0	0	0	0	0	0	2	1	0,5	6	0	1
grau	0	0	3	1	0	1	1	3	1	0	3	5
braun	0	0	0	1	0	0	3	2	5,5	8	1	0
glänzend	0	0	0	0	4	1	0	0	0	0	0	0
durchsicht.	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
unbest.	14	4	10	2	7	4	10	5	11	4		

Einzelne nähere Bestimmungen.

a. männl. d. bl., nicht d. bl. — weibl. etwas d. r., carmoisinr. nicht d. r., königsr., h. bl.

e. männl. fahlg., citrong., d. g., nicht sicher gn., zieml. sicher gn. — weibl. rosa, h. bl. 3 mal, d. bl., h. holzbr.

i. männl. h. citrong., undeutl. r., und. gn. 2 mal, ausserdem ist unter glänzend bei i aufgeführt: metallisch, stechender Glanz, stechendes gelb, feuerg., wovon die beiden gelb auch unter gelb mit zählen.

o. männl. purpur, d. gn., d. bl., satt bl., blaugrau, schw. — weibl. purpur, d. r., golden, d. bl. 2 mal, königsbl.

u. männl. düster grünbraun, d. br., sepiaschw. — weibl. d. gn., d. lila 2 mal, d. br. 4 mal, sepiabr.

ä. männl. schwefelg., zimmtfarben, gelbgr., wasserbl. — weibl. gelblichgr.

Speciale Urtheile.

	a	e	i	o	u	ä
C. Hermann, Farben-Aesthetiker	w.	bl.	g.	r.	gn.	gr.
Zöllner, Musterzeichner	r.	w.	metall.	d. bl.	schw.	
Krause, Maler	r.	or.	w.	bl.	schw.	
v. Holstein, Musiker	w.	gn.	g.	purp.	br.	wass. bl.
A. Anschütz, musikal.	w.	durchsicht.	feuerfarb.	schw.	viol.	gr.
Sehr Entschiedene.						
Prof. Emil Kuntze	r.	gn.	g.	bl.	bl.	
Hr. Platzmann	w.	g.	r.	sattbl.	schw.	
Otto Moser	w.	gn.	g.	r.	schw.	
Karl Volkmann, Stud.	w.	gn.	g.	r.	br.	gr.
Fr. Lisb. Volkmann	schw.	w.	hellbl.	viol.	br.	gr.
Frl. Isid. Grimmer	bl.	w.	hochr.	br.	schw.	gr.
Frl. E. Mayer	r.	w. od. h.bl.	gn.	br.	schw.	
Frl. Kühn	r.	bl.	gn.	gr.	schw.	
Frl. v. Platzmann	w.	h. bl.	or.	d. r.	viol.	
Fr. Dr. Schütz	r.	bl.	g.	gn.	schw.	

Folgendes die allgemeineren Bestimmungen, die man etwa aus vorigen Tabellen ziehen kann.

Im Ganzen erscheinen a, e, i, als heller, o, u als dunkler.

Den entschiedensten Eindruck unter den Vokalen machen i als gelb, a als weiss, u als schwarz; wofür die Zahlen nahe gleich stehen. Aber auch e hat, nur mit geringerem Uebergewicht als i, gelb als Hauptcharakter, indess o mit dem Hauptcharakter roth erscheint, beides doch wahrscheinlich nur, weil e im Worte gelb, o im Worte Roth vorkommt, indess für i eine solche Association nicht geltend gemacht werden kann. Sieht man von Weiss und Schwarz, als welches keine eigentlichen Farben sind, ab, so würde roth auf a, braun und demnächst blau auf u fallen; aber auch o hat, nächst dem wahrscheinlich nur associativen Roth, Anspruch auf Blau. Wenn einige Personen, insbesondere Damen, o schwarz gefunden haben, so könnte nach einer Bemerkung von Dr. Grabau (einem meiner Mitsammler von Stimmen) dazu beitragen, dass o nicht selten als Schmerzenslaut gebraucht wird. In Betreff des Grün machen sich e und i eben so in zweiter Ordnung, wie in Betreff des Gelb in erster Ordnung, Concurrenz, worauf bei i

wahrscheinlich Einfluss hat, dass i dem im Worte Grün vorkommenden ü verwandt ist. Bezeichnungen, welche auf Glanz deuten, kommen blos bei i vor.

Niemals ist a gelb, e und i schwarz, o und u weiss, u gelb gefunden worden; a nur einmal schwarz, u nur einmal roth. Die, durch Association wohl erklärliche, Ausnahme a = schwarz fällt der, in der 2. Tabelle aufgeführten Frau Lisb. V. zu, welche zugleich den ausserdem nur noch einmal vorkommenden, Vergleich i = blau hat, dennoch ihr Urtheil mit grosser Entschiedenheit fällte. Die Ausnahme u = roth kommt der Frau oder dem Fräulein Luise Fischer zu, welche ausserdem a grün, e deutl. gelb, i deutl. weiss fand, und auch von den Consonanten k und w einen Eindruck respectiv als braun und grau hatte.

Obwohl der associative Einfluss des Vocals, der in die Wortbezeichnung einer Farbe eingeht, nach Vorigem hie und da nicht wohl zu verkennen ist, ist er doch viel weniger auffällig, als ich vermuthet hatte, und spielt offenbar nur eine Nebenrolle; sonst müssten die Resultate namentlich für a, i und u ganz anders ausgefallen sein.

Sehr charakteristische Unterschiede zwischen den männlichen und weiblichen Vergleichsurtheilen sind im Ganzen nicht zu finden; und jedenfalls müsste die Zahl der beiderseitigen Urtheile viel grösser sein, um eine Entscheidung darüber zu gewinnen. Auffällig bleibt doch das verhältnissmässig starke Ueberwiegen des Eindrucks von blau bei a und e, und von schwarz bei o auf weiblicher Seite gegenüber der männlichen.

Ausser mit Farben lässt der Eindruck der Vocale auch wohl noch manchen andern Vergleich zu. Prof. C. Hermann erwähnte gegen mich eines Vergleiches mit den Temperamenten. Während a ein Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Temperamenten repräsentire, entspreche e dem phlegmatischen, i dem sanguinischen, o dem cholerischen, u dem melancholischen Temperamente. In der That möchte nicht nur ich selbst diesem Vergleiche zustimmen, sondern auch Andre, die ich desshalb befragte, thaten es; nur dass Einer e zu lebhaft für das Phlegma fand. — Frau Anna A., die in der zweiten Tabelle mit aufgeführt ist, fand a, e, i dem musikalischen Dur, o und u dem Moll entsprechend.

Berichtigungen.

Th. I. S. 83. Z. 10 v. u. st. der Vorstellungen l. den Vorstellungen.
» » 264. » 2 v. u. st. Zeitlichen l. zeitlichen.





